

كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه؟

PIERRE BAYARD

مكتبة ٣٨٨

ترجمة:
غسان لطفي

الطبعة الثانية



كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه؟

• كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه؟
• بيير بايار
• دار كلمات للنشر والتوزيع
• الطبعة الثانية - ٢٠١٧
دولة الكويت / محافظة العاصمة
تلفون : ٠٠٩٦٥٩٩١١٩٩٣٤
تويتر : @Dar_kalemat
إنستجرام : Dar_kalemat
Dar_Kalemat@hotmail.com

مكتبة الكويت الوطنية
رقم الإيداع : 2016/1049
ردمك : 978-99966-92-59-8

كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه؟

Comment Parler Des Livres Que L'on n'a Pas Lus?

بيير بايار

Pierre Bayard

ترجمة:

غسان لطفي

٢٠١٦



اللهم أنزل على قبرها الضياء والنور

والفسحة والسرور

اللهم اقبلها في عبادك الصالحين

واجعلها من ورثة جنة النعيم

ذكرى لـ نورسين

إلى والديَّ ، منهما بدأت وإليهما أعود

مقدمة المترجم:

الكتاب الذي أضعه بين يديك عزيزي القارئ فريدٌ في بابه وليس كغيره من الكتب . عندما عرضت عليَّ مشكورةً دارُ كلمات ترجمةَ كتاب بعنوان «كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه؟» ، أعترف بأن العنوان جعلني أقطِّب لوهلة ، دون أن يمنعني ذلك بطبيعة الحال من المضي في قراءته ، وحسنا فعلتُ - وحسنا تفعل أنت أيضا - لأن الكتاب يستحق فعلاً عناء قراءته .

ذلك أنني ، من جهة ، كنت قبل قراءة الكتاب ولا زلت بعد قراءته وترجمته أؤمن بأنه لا بد من أن تقرأ الكتاب قبل أن تحكم له أو عليه ، وهو ما قد يكون على النقيض من أطروحة الكاتب ، في الظاهر على الأقل . من جهة أخرى ، كان اسم الناشر ، دار مينْوِي الفرنسية المرموقة والطليعية ، دافعا آخر قويا للقراءة ، فيكون بذلك «موقع» الكتاب ، كما يقول المؤلف ، قد حسم - ربما دون وعي مني - إلى حد كبير رأيي فيه ، ولكن ليس في اتجاه ألاَّ أقرأه بل على العكس تماما ، ولن تكون هذه آخر المفارقات في رحلتنا مع الكتاب .

صاحب الكتاب ، بيير بايار ، هو أستاذ الأدب في جامعة

باريس-سان دوني ومحلل نفسي ، وله العديد من الكتب المثيرة للجدل التي يجسد فيها رؤيةً للأمور غيرَ تقليدية بل هادمةً للتقاليد . من بين أشهرها من **قتل روجر آكرويد**؟ وهو كتاب على رواية آغاثا كريستي **جريمة قتل روجر آكرويد** (وكل كتب بايار تدور حول كتب أخرى) يعيد فيه «فتح» التحقيق في القضية ويفند استنتاجات المحقق البلجيكي الشهير هيركول بوارو ، وكتابه **تحقيق عن هاملت** ، الذي يفعل فيه الشيء نفسه مع ما يسميه أحد أقدم ألغاز الأدب العالمي (ولن أفيض أكثر في الحديث عن هذين الكتابين أو غيرهما فالسياق لا يسمح ، ثم إني . . .لم أقرأهما) . ولكن ، لا تغرنّنا عناوينُ الكتب ولا مضامينها ، فهي قبل كل شيء كتب عن القراءة ، وتلك هي حال كتابنا هذا ، الذي يقدم ، أو يحاول أن يقدم ، أو يدعي أنه يقدم نظرية جديدة عن القراءة تتصف بنزع القداسة ، عن الكاتب وعن النص وعن النقد .

أذكر مرة أنني رأيت على أحد الرفوف في مكتبة إحدى الجامعات العربية ، وأظنها الجامعة الأردنية ، لافتة كتب عليها ما معناه : **لا تعش لتقرأ ، بل اقرأ لتعيش** ، وأذكر أنها هزتني هزا عنيفا ، أولاً لأنني دُهشت لوجود جملة تحذر من «الإفراط» في القراءة ، في مكتبة جامعية ، وثانيا لأنها جعلتني أواجه وأرى - ربما لأول مرة - شغفي العظيم بالكتب والقراءة من جهة ، وشعور الإحباط ، بل اليأس ، الذي ينتابني باستمرار ولا

يفارقني إذ أعلم علم اليقين عدد الكتب التي لم أقرأها - وربما لن أقرأها أبداً - رغم أنه «ينبغي» علي أن أفعل ، باعتباري «مثقفا» وأنتمي للوسط الأكاديمي الجامعي . هذا الشعور بالإحباط يرافقه بالطبع إحساس بالذنب عميقٌ وجارف .

هذا هو بالضبط ما يسعى الكتاب إلى التخفيف منه بل تقويض أسسه من أجل إزالته : الشعور بالذنب . وفي سبيل ذلك ، ينتقد بايار الفصل الصارم بين القراءة واللاقراءة باعتبارهما حالتين متمايزتين تماما ، ليقول إن ثمة طيفاً كاملا من الدرجات بين هذين الحدين ، كأن نتصفح الكتاب مثلاً أو نستعين بما يقوله الآخرون عنه . ويشير بايار - وهو المحلل النفسي - إلى بعد مهم في عملية القراءة كثيرا ما يستهان به أو يُهمل ، ألا وهو النسيان . والنسيان ليس «آفة» القراءة (كما في المثل العربي المشهور «آفة العلم النسيان») بل هو جزء منها ، وهو ما ينسف المفهوم التقليدي للقراءة . فهل يبقى الكتاب الذي قرأناه يوما ما ثم نسينا كلَّ ما فيه ، أو جلَّ ما فيه ، كتابا قرأناه؟

وإذ يعاد النظر في مفهوم القراءة (ومفهوم «اللاقراءة» أيضا ، الذي يختلف عن انعدام القراءة أو غيابها) ، فإن مفهوم الكتاب ، أو العمل المكتوب ، يتزحزح هو أيضا ، لتحل محله مفاهيم أخرى جديدة اصطنعها بايار ، مثل «الكتاب الداخلي» ، و«الكتاب-الشبح» (أو شبح الكتاب) . كما أن

فضاء الكلام على الكتب - وهو نقطة محورية في الكتاب - هو أيضا يتزحزح ، فلا يعود فضاءً للخطابات الفِكرية البحتة ، بل ينكشف على «حقيقته» : عالمَاً مليئا بالنفاق الاجتماعي والكذب (على الآخرين وعلى أنفسنا) ، تتحكم فيه وتصوغ قواعدَه عواملُ ثقافية واجتماعية وعلاقاتُ السلطة واستيهاماتُ القراء/اللاقراء . ومن خلال مفاهيم جديدة يصطنعها ، مثل «المكتبة الداخلية» . . .الخ ، يقارب بايار القراءة والكتاب والحديث عنهما من وجهة نظر سوسيولوجية ، وهو قطعاً ليس السبَّاق إلى ذلك ، لكن المثير للاهتمام في رؤيته هو بُعدُ التحليل النفسي الذي تضمه .

وبعد أن يقدم عددا من «النصائح» والمخارج لمن تُوقِفهم الحياة موقفَ المضطر إلى الحديث عن كتاب لم يقرأه ، ينتهي بايار إلى ما يمكننا اعتباره قطبَ الرحى في كتابه و«رسالتَه» : ضرورة ألا تقف الثقافة والقراءة حائلا بيننا وبين الحياة ، وأن نتحول من قراء سلبيين منفعلين إلى قراء إيجابيين فاعلين ، أي - بعبارة واحدة - إلى مبدعِين .

لا أريد أن أفيض في الحديث عن «مضمون» الكتاب أكثر مما فعلت ، فما أحاول أن أحدده هنا ، بسرعة شديدة ، هو إلى حد ما «موقعُه» . عندما صدر الكتاب في فرنسا سنة ٢٠٠٧ ، حقق نجاحا كبيرا تجلى في المبيعات (طبعاً) وفي الحفاوة الكبيرة التي استقبله بها النقاد (في السواد الأعظم ، فثمَّة استثناءات

كما سنرى بعد قليل) . ولم يتوقف نجاح الكتاب عند فرنسا وحسب ، فلقد صدرت ترجمته الإنكليزية في الولايات المتحدة في السنة نفسها .

لكن الكتاب لم يَعدم من ينتقدونه ، فهو - برأي نقاده :

- أولاً يتعمد الاستفزاز والإثارة إذ يكتب جملا من قبيل «من الممكن جدا أن تخوض نقاشا محتدما عن كتاب لم تقرأه ، حتى - بل ربما خصوصا - لو كان محاورك لم يقرأ الكتاب هو أيضا» ،

- وثانيا يقدم نظرية لا يمكنها - برأي نقاده - إلا أن تسحر من يستمعون له من الشباب خصوصا ، إذ نشهد اليوم تراجعا في الاهتمام بالأدب ، وانحسارا في القراءة ، وتكاثرا لوسائط القراءة الإلكترونية التي تستهوي الشباب أكثر بكثير مما يفعل الكتاب ،

- وثالثا ينسِف - إذ يدعو القراء إلى أن يصيروا كتّابا وإذ يشكك في وجاهة الاهتمام بمضمون الكتاب لصالح الاهتمام بما يسميه «موقعَه» - مفهومَ القيمة ذاتَه : إن كان الحديث عن الكِتاب متعلقا بأي شيء آخر ما عدا الكِتاب نفسِه ، صارت الكتب كلها سواءً والكُتّابُ كلهم على صعيد واحد .

عن تلك الجمل المستفزة ، يقول بايار إن عدم قدرة القراء ، أي النقاد ، على التفريق بين مستويات الجد والسخرية في نصه

تثير حنقه ، فكاتبُ النص ، أيٍّ نص ، ليس ذاتاً واحدة متجانسة ، وضميرُ الأنا في متن الكتاب ، أي السارد ، ليس هو بيير بايار بل جزء منه فقط .

على ذكر ذلك ، ينبغي أن ننتبه إلى أن الكثير من «الأمثلة» التي يسوقها بايار ليشيد عليها بنيانه النظري مستقاة من روايات ، أي أنها أمثلة متخيلة . فصاحب النص ، وهو محلل نفسي ، لا «يطبق» التحليل النفسي على الأدب ، بل يتخذ من الأدب نقطة انطلاق نحو فهم جديد للنفس البشرية عموما ، وللذّاتِ المبدعة خصوصا . وإضافة إلى كونها متخيلة (أو ربما بسبب كونها كذلك) تتسم هذه الأمثلة بسمة الكاريكاتورية ، أي التضخيم والتشويه الساخر . بمعنى أن الأمثلة التي تقارب المواقف التي تجسد حالات اللاقراءة هي بالمحصلة مجهرٌ يستخدمه بايار لينظر إلى القراءة وفيها ، تماما مثلما أن كتابه **كيف نحسن الأعمال الأدبية الفاشلة؟** (كتاب آخر لم أقرأه) مكتوب بمنطق أن «الأعمال الفاشلة ، من حيث فشلُها تحديدا ، تكشف عن جزء من آليات العبقرية» ، أي عبقرية مؤلفيها الذين كتبوا أيضا مآثر عظيمة .

هل كتب بايار كتابه ليعلن «موت القراءة»؟ سيلاحظ القارئ أن الكتاب يضم الكثير من الاستشهادات ، وبايار نفسه يقول إنه قرأ كثيرا وهو يضع كتابه هذا ، فقد كان عليه أن يجد الأمثلة ! ما يريده بايار هو دفع الناس إلى أن «يحيوا مع الكتب»

بدَلَ قراءتها فقط ، أي أن «يستعملوا» الكتب أيضا ، بتعبير أمبرتو إيكو . أن تحيا مع الكتاب معناه أن تتخذه رفيقا يؤنسك وتتعلم منه لا طَوطَماً تعبده . أن تحيا مع الكتاب معناه أيضا أن تحيا ، أي ألا تدع الكتاب يحول بينك وبين أن تفصحَ عما بداخلك وتعبرَ عن نفسك ، وربما تكتب . وهنا يرد بايار على من اتهموه بأنه يريد أن يكون كل الناس كتّابا وعلى قدم المساواة ، بقوله إن هدفه هو تحرير الممكنات الموجودة في كل فرد ، مع علمه بأن قلة فقط هم من سيصيرون كتّابا .

هل كتب بايار كتابه لكي يبرر للشباب عزوفهم عن القراءة ، وهو الذي - كما يقول - يعيش مع الكتب وتدور حياته حولها؟ لنستمع له وهو يقول - في ختام اللقاء الذي جمعه بأمبرتو إيكو في مكتبة نيويورك العامة : «إن كتابي هذا هو قصيدة في حب الكتب والقراءة . ما أقوله للشباب هو أن تعالوا إلى الكتب و[لكن] اسلكوا إليها سبلكم الخاصة لكي تبنوا مكتباتِكم» . ويعني هذا أن بايار - كما يقول هو نفسه - لا يدعو إلى التخلي عن القراءة التقليدية للكتاب ، من دفّته إلى دفّته ، بل يدعو إلى التخلي عن فكرة أن هذه الطريقة في القراءة هي الوحيدة الممكنة .

وماذا عني؟ لا شك في أن هذا الكتاب جعلني أفتح عينيَّ شيئا ما على ما يسكنني من الشغف بالكتب والرغبة العارمة بقراءة كل شيء وإحساس الذنب الرهيب لأني لم -

ولن - أقرأ كل ما أريد قراءته ، لكنه من جهة أخرى أيقظ فضولي وجعلني راغبا في قراءة كتب أخرى لبيير بايار . أما الروايات والمؤلفات التي تناولها الكتاب بالدرس ، فلقد صرت أشعر أنه زودني - من خلال ما قاله عنها أو من خلال الأبحاث السريعة التي جعلني أجريها وأنا أترجم - بما يغنيني عن قراءتها ، لكنه أيضا شوقني لقراءتها ، ومن يدري ، لعلي أفعل يوما ما . . .

عن الترجمة:

الترجمة قراءة ، ويعني هذا الكلام أمرين اثنين : أن الترجمة صيغة من صيغ قراءة الكتاب ، بل لعلها تكون أكثر صيغ القراءة اقترابا من النص وحميمية معه ، وأَجدرِها بفتحه أمام القارئ (المترجِم) وتعريفِه به . لكن الحقَّ أقول ، اكتشفت وأنا أراجع ترجمتي أني أقرأ مقاطع من النص وكأن نظري يقع عليها لأول مرة ، وأنا الذي قرأته مرتين قبل ذلك . هذا يعني أني نسيت هذه المقاطع بعد قراءتها ، أو أنني نسيتها حالَ قراءتها ، فكانت هذه التجربة مصداقا - آخر - على وجاهة ما يقوله بايار في هذا الباب .

المعنى الثاني لقولنا إن الترجمة قراءة ، هو أن المترجم لا يعمل بالقواميس فقط ، بل بالنصوص أيضا ، يقرأها «كاملة» أو يتصفحها ليستعملها وهو يترجم . من بين هذه النصوص

الترجمةُ الإنكليزية لهذا الكتاب، التي استرشدت بها من باب الاطلاع على فهم المترجم الإنكليزي لبعض الجمل الغامضة، على أنني فضلت دائما فهمي الخاص إن وجدت أن المترجم الإنكليزي عدل عن المعنى الصحيح للجملة الفرنسية كما أراها، لأن النص الذي أترجم منه وأرجع إليه هو النص الفرنسي.

واستعملت أيضا الترجمات العربية - إن وجدت - للروايات التي استقى منها الكاتب أمثلته، فنقلت منها الفقرات الموافقة لتلك التي ساقها بايار. نقلتها كما هي، لكني احتفظت لنفسي بحق تعديلها متى دعت الحاجة مع الإشارة إلى ذلك في الهامش، كما أني استبعدت ترجمة عربية لإحدى الروايات لأنها برأيي لم تكن «صالحة للاستعمال» لكثرة ما فيها من حذف وتصرف. أما الروايات والنصوص التي لم أجد لها ترجمة عربية فترجمتُها بنفسي.

تبقى مسألة أخيرة: في حديثه أمام جمهور مكتبة نيويورك العامة عن الفرق بين مناهج تدريس الأدب في فرنسا وتلك المتبعة في الولايات المتحدة، قال بيير بايار إن قسم الأدب الفرنسي الذي يعمل فيه هو الوحيد في فرنسا الذي يضم في برامجه الكتابة الإبداعية، بينما الأمر مختلف في الولايات المتحدة. وهنا طرحت عليه سائلةٌ فكرةَ أن يكتب «نسخة أمريكية» من كتابه تلائم السياق الأمريكي المختلف عن السياق الفرنسي.

وقد يسأل سائل : هل يصلح كتاب بايار للسياق العربي ، هكذا كما هو دون تعديل؟ ما جدوى ترجمته؟ وهل يحسن بنا أن نقدمه للقارئ العربي (الذي لا يكاد يقرأ أصلا) أم أن إثمه أكبر من نفعه؟ يقول بايار إن ما دفعه لتصنيف كتابه هذا هو هالة التقديس التي تحاط بها الكتب والقراءة :

«فنحن [الفرنسيين ، والغربيين عموما] نعيش في مجتمع ، هو في طريق الانقراض ولا شك ، لا يزال ينظر إلى القراءة نظرة فيها شكل من أشكال التقديس . وينطبق هذا التقديس أكثر ما ينطبق على عدد من النصوص المكرسة - تختلف قائمتها من وسط لآخر - التي يحرم على أي كان أن لا يكون قد قرأها ، وإلا فقَدَ تقديرَ الناس له .»

هل يسري هذا الكلام على مجتمعاتنا أيضا ، أم أنه علينا أولا أن نبلغ مرحلة تقديس الكتب والقراءة لكي نعمل بعد ذلك على هدم هذه القداسة؟ قد تكون لهذه الأسئلة وَجاهتُها ، لكن إن كان ثمة من «درس» نتعلمه من هذا الكتاب ، فهو أن القراءة (و اللاقراءة ، بل وعدم القراءة) هي فعلُ حُريَّة ، ومن له أن يملي على الناس ما يقرأونه أو لا يقرأونه ، بدعوى «حماية» عقولهم؟ دونَك الكتابَ إذاً ، عزيزي القارئ ، اقرأه من بدايته إلى منتهاه ، أو تصفحه ، أو أعرض عنه ، وإن شئت بعد ذلك . . . تحدث عنه .

ومن نافلة القول أن الترجمة ، شأنها في ذلك شأن كل كتابة ، قابلة للتحسين والتنقيح إلى ما لا نهاية ، لكن على المترجم أن يتوقف عند مرحلة ما إن أراد لعمله أن يرى النور . لقد اجتهدت أن أؤدي أفكار الكاتب بلغة سليمة لا لَحَنَ فيها وبعبارات واضحة متى وجدت أن الكاتب أرادها أن تكون كذلك ، ولم أشأ أن أثقل على القارئ بالهوامش الشارحة ، اللهم إلا في مرة أو مرتين عندما بدا لي التدخل ضروريا لكي لا يستغلق على القارئ فهمُ الفكرة أو السياق . وإن كان همٌّ أقضّ عليّ مضجعي فهو ترجمة المصطلحات ، خصوصا تلك التي اصطنعها بايار واستحدثها ، فليس من السهل أن تكون مترجما وواضعا للمصطلحات معاً ، خصوصا إن كنت تعمل ضمن آجال ضيقة ، وتلك هي الحال غالباً .

يبقى الشكر في الختام واجبا ، لدار كلمات التي أتاحت لي فرصة العمل على كتاب ممتع ، وللصديقة العزيزة ، تلميذتي إكرام صغيري ، أن كانت همزة الوصل الأولى بيني وبين الدار ، ولزوجتي ، الدكتورة هدى حمدي ، أن احتملت تفرغي للعمل طوال مدة إنجازه ، وأخيرا - وليس آخرا - والدي لطفي أمين صالح ، الذي قرأ مخطوطة الترجمة وصحح ما وجد فيها من زلات ،

والحمد لله من قبل ومن بعد ، وهو من وراء القصد .

غسان لطفي .

أنا لا أقـــرأ أبداً الكتب التي يُطلب مني أن أكتب عنها : إن فعلتُ فلن أسلم من تأثيرها

أوسكار وايلد

قائمة الاختصارات

مرجع مذكور : تستخدم عند الاقتباس للمرة الثانية - فأكثر - من نفس المرجع ، ولكن يكون بين الاقتباسين اقتباس من مرجع آخر .

نفسه : أي المرجع نفسه : تستخدم في حالة تكرار ذكر المرجع المستعمل مرتين متواليتين دون أن يفصل بينهما مرجع آخر .

ك .أ . : كتاب أجهله

ك .ت . : كتاب تصفحته

ك .س .ب . : كتاب سمعت به

ك .ن . : كتاب نسيته

+ + : رأي إيجابي جدا

+ : رأي إيجابي

- : رأي سلبي

- - : رأي سلبي جدا

بدايةً

أنا الذي ولدت في وسط لا يقرأ كثيرا ولا أجد لذة في القراءة ولا أملك بكل الأحوال ما يكفي من الوقت لأكرسه لها ، ما أكثر ما ألفيت نفسي أقف مواقف محرجة تفضي إليها الظروف التي عودتنا عليها الحياة ويتحتم علي فيها أن أتحدث عن كتب لم أقرأها .

وباعتباري مدرساً للأدب في الجامعة ، لا يمكنني أن أتجنب واجب التعليق على كتب لم أفتحها في السواد الأعظم من الحالات . وتلك هي في الواقع أيضا حال أغلب الطلبة الذين يستمعون لي ، ولكن يكفي أن يوجد بينهم طالب واحد سنحت له الفرصة ليقرأ الكتاب ، لكي يتأثر درسي وأقع في الحرج .

وفوق ذلك ، يتحتم علي من حين لآخر أن أعطي رأيي فيما يُنشَر ، عندما أؤلف كتبي ومقالاتي التي تناقش في معظمها كتب الآخرين ومقالاتهم . وليس هذا بالأمر الهين بل على العكس ، فإن كانت الدروس التي تلقى شفاهة يمكن أن تتضمن بعض الأخطاء دون أن يكون لذلك تبعات تذكر ، فالتعليقات المكتوبة تترك أثرا ويمكن لمن أراد أن يتحقق منها .

بسبب هذه المواقف التي صرت معتادا عليها ، تولد في

نفسي شعور بأني مؤهل ، إن لم يكن لتقديم دروس مكتملة ، فلا أقل من مشاركة خبرتي العميقة في اللاقراءة وفتح النقاش بشأن هذه المسألة المحرم الحديث فيها ، وهو النقاش الذي لا يزال إلى حد كبير مستحيلا لأنه ينتهك لا محالة عددا من المحرمات .

أن يكون المرء مستعدا لمشاركة خبرته يفترض فعلاً التحلي بشيء من الشجاعة ، ولا غرو أن تكون النصوص التي تذكر مناقب اللاقراءة قليلة جدا ، لأن اللاقراءة تصطدم بسلسلة كاملة من الإكراهات المستبطنة والمدمجة التي تحول دون أن تناقَش هذه المسألة بصراحة ، كما سأحاول تبيانه في ما يلي . وثمة منها على الأقل ثلاثة حاسمة .

يمكن أن ندعو الإكراه الأول واجبَ القراءة . فنحن نعيش في مجتمع ، هو في طريق الانقراض ولا شك ، لا يزال ينظر إلى القراءة نظرة فيها شكل من أشكال التقديس . وينطبق هذا التقديس أكثر ما ينطبق على عدد من النصوص المكرسة - تختلف قائمتها من وسط لآخر - التي يحرم على أي كان أن لا يكون قد قرأها ، وإلا فقَدَ تقديرَ الناس له .

الإكراه الثاني ، وهو قريب من الأول ومختلف عنه في الوقت نفسه ، يمكن أن نسميه ضرورة أن نقرأ قراءة كاملة . فإن كان الذي لا يقرأ يُنظر إليه نظرة استهجان ، فتلك هي أيضا إلى حد كبير حال من يقرأ الكتب بسرعة أو يتصفحها ، ناهيك عن

أن يفعل ذلك علناً . وتِبعاً لذلك ، يكاد يكون مستحيلا على أي جامعي متخصص في الآداب مجردُ التفكير في أن يعترف بأنه لم يزد على تصفح رواية برُوسْت دون قراءتها قراءة كاملة ، رغم أن معظمهم لم يزد على ذلك فعلاً .

ويتعلق الإكراه الثالث بالكلام على الكتب . فثقافتنا تقوم على مسلمة ضمنية تقول إنه يجب عليك أن تقرأ الكتاب لكي تتحدث عنه بشيء من الدقة . لكن خبرتي أنبأتني بأنه من الممكن جدا أن تخوض نقاشا محتدما عن كتاب لم تقرأه ، حتى - بل ربما خصوصا - لو كان محاورك لم يقرأ الكتاب هو أيضا .

بل إنه يستحسن أحيانا ، كما سأجلوه تباعا في ما سيلي من البحث ، إن أردت أن تصيب في حديثك عن كتاب ، أن لا تقرأه قراءة كاملة أو حتى أن لا تفتحه بالمرة . ولن أكف عن الإلحاح على ما يُحدِق بمن يريد أن يتحدث عن كتاب أو يكتب عنه ويعلق عليه ، مِن أخطار كثيرا ما يستهان بها .

إن نسق الإكراهات والمحرمات الصارم هذا يؤدي إلى خلق نفاق عام بشأن الكتب التي قرئت فعلاً . ولا أعرف من مجالات الحياة الخاصة الأخرى ، عدا المال والجنس ، مجالا يصعب الحصول بشأنه على معلومات نطمئن إليها ، كمجال الكتب والقراءة .

وبسبب الإكراهات الثلاثة التي أشرت لها لتوي ، فإن

النفاق بشأن القراءة يعم أوساط المتخصصين ، لأنه يأتي على قدر الأهمية التي يحتلها الكتاب في هذه الأوساط . وإن كنت لم أقرأ من الكتب إلا قليلا ، فإني أعرف بعضها - وينصرف ذهني هنا أيضا لبروست - معرفة كافية تمكنني من أن أتحققَ ، وأنا أتحدث مع زملائي ، إن كانوا يصدقون القول عندما يتكلمون عنها أم لا ، وأكتشفَ أنهم نادرا ما يقولون الحقيقة .

هو الكذب على الآخرين إذاً ، ولكن أيضاً ، وربما أولاً ، كذبُ المرء على نفسه ، فلَكَم يصعب في بعض الأحيان أن نعترف أمام أنفسنا بأننا لم نقرأ كتاب كذا الذي يُعتبر من أمهات الكتب في الوسط الذي نغشاه . وكم هي كبيرة قدرتنا ، في هذا المجال كما في غيره ، على إعادة بناء الماضي لجعله أقرب إلى ما نتمناه أن يكونَ .

إن حالة الكذب العام التي تستبد بنا ما أن نشرع في الحديث عن الكتب ليست إلا الوجه الآخر للتحريمِ الذي ينيخ بكلكله على اللاقراءة ولشبكةِ الهواجس التي تحمله ، وهذه الهواجس تضرب بجذورها في طفولتنا بلا شك . ولأجل ذلك ، إن أردنا أن نخرج سالمين من وضع كهذا ، فلا مناص من أن نحلل الشعور اللاواعي بالذنب الذي يولده فينا اعترافُنا بأننا لم نقرأ هذا الكتاب أو ذاك . وإن كان لبحثي هذا من هدف فهو التنفيس عن هذا الشعور ، ولو بشكل جزئي .

**

ثمة سبب آخر يجعل التفكير في الكتب التي لم تُقرأ وفي الخطابات التي تولِّدها أصعبَ وهو أن مفهوم اللاقراءة نفسه ليس واضحا ، ولذلك فقد لا يكون سهلاً في بعض الأحيان أن نعلم إن كنا نكذب أم لا عندما نقرر أننا قرأنا كتابا ما . فهذا المفهوم يفترض بالفعل القدرة على الفصل فصلاً لا لبس فيه بين القراءة وعدم القراءة بينما يقع عدد كبير من أشكال اللقاء مع النصوص في ما يشبه المنزلة بين المنزلتين .

بين كتاب قرأناه قراءة متمعنة وكتاب لم نحمله أبداً بيدينا ، ثمة درجات عديدة ينبغي دراستها دراسة فاحصة . ويجب علينا أيضا أن ننتبه ، فيما يتعلق بالكتب التي يُزعم أنها قرئت ، إلى ما نعنيه بالضبط بكلمة القراءة ، لأنها قد تشير في الواقع إلى ممارسات شديدة الاختلاف فيما بينها . وفي مقابل ذلك ، فإن الكثير من الكتب التي نعتقد أننا لم نقرأها تمارس علينا تأثيرا ليس بالهين من خلال ما يصلنا عنها من أصداء .

ولأن الحد الفاصل بين القراءة واللاقراءة ليس واضحا تمام الوضوح ، سيكون علي أن أوسع حقل التفكير ليشمل الصيغ التي نتعامل بها مع الكتب بشكل عام . وهكذا لن يقتصر بحثي على مجرد اصطناع التقنيات التي تسمح لنا بالتملص من مواقف تواصلية حرجة ، بل سأسعى أيضا ، من خلال تحليلي لهذه المواقف ، إلى صياغة العناصر المكونة لنظرية حقيقية للقراءة ، نظرية لا تهمل كل ما يوجد في القراءة من

نقائص وخيبات وتخمينات ويمثل شكلاً من أشكال الإنقطاع، على عكس الصورة المثالية التي تُرسم لها في غالب الأحيان.

**

هذه الملاحظات تفضي بنا لا محالة إلى عرض خطة هذه الدراسة. سأبدأ في القسم الأول بالتفصيل في أشكال اللاقراءة المختلفة، وهي لا تُختزل إذاً في مجرد الإبقاء على الكتاب مغلقا. فالكتب التي تصفحناها، والكتب التي سمعنا بها وتلك التي نسيناها، تدخل هي أيضا بدرجات مختلفة تحت هذا الصنف الغني من اللاقراءة.

سيخصص القسم الثاني لتحليل مواقف حقيقية نجد أنفسنا فيها مجبرين على أن نتكلم على كتب لم نقرأها. ولا مجال هنا لعرض شامل لكل الحالات التي تعرضنا لها الحياة، وهي القاسيةُ دائما، لكن يمكن لعدد من النماذج التمثيلية - التي أستعيرها أحيانا بعد تمويهها من خبرتي الشخصية - أن تعينني على تبيان أوجه التشابه التي سأستند إليها بعد ذلك وأحتج بها وأنا أقدم نظريتي.

أما القسم الثالث، وهو الأهم، فهو الذي دفعني لأكتب بحثي هذا. ويتمثل هذا القسم في سلسلة من الوصايا البسيطة، جمعتها طوال حياة عشتها لاقارئا. والغاية من هذه الوصايا هي مساعدة من يواجه هذه المشكلة التواصلية على حلها أفضل حل ممكن - بل وعلى الاستفادة منها - مع دفعهِ

إلى التفكير في فعل القراءة تفكيرا عميقا .

**

بيد أن هذه الملاحظات لا تفضي فقط إلى تصور البنية العامة لهذه الدراسة بل تحثنا أيضا على أن ننتبه إلى تلك العلاقة الغريبة مع الحقيقة ، التي ينسجها فعل الحديث عن الكتب ، وإلى الحيز الفريد من نوعه الذي يُخلق عندئذ . ولكي نغوص إلى عمق الأشياء ، يبدو لي ضروريا أن نبدل الصيغة التي نتكلم بها على الكتب تبديلا ، بل وحتى الكلمات التي نستخدمها لذكر الكتب .

ووفاءً مني للفكرة العامة لهذه الدراسة ، والتي ترى بأن مفهوم الكتاب-الذي-قُرئ هو مفهوم غامض ، سأحدد من الآن فصاعدا ، في هامش وبشكل مختصر ، لكل كتاب أذكره أو أعلق عليه ، درجةَ معرفتي به[1] . والغاية من هذه الإشارات التي سأشرحها تباعا هي أن تكمل تلك التي اعتدنا رؤيتها في الهوامش ويستخدمها الكاتب ليذكر الكتب التي يفترض فيه

---

١ سأشرح ، في الفصول الأربعة الأولى ، المختصرات الأربعة التي سأستعملها . ك . أ . تعني الكتب التي أجهلها ، ك .ت . تعني الكتب التي تصفحتها ، ك .س .ب . تعني الكتب التي سمعت بها ، أما ك .ن . فتعني الكتب التي نسيتها . هذه الاختصارات لا يلغي أحدها الآخر بالضرورة ، وسأذكرها كلما ذكرت كتابا لأول مرة .

أنه قرأها (مرجع مذكور، المرجع نفسه .. .الخ) . وكما سأبين لاحقا، بناءً على تجربتي الشخصية، نحن غالباً ما نتحدث عن كتب لا نعرفها حق المعرفة، ولأجل ذلك يجب أن نحدد دائما بوضوح ما نعرفه عن القراءة لكي نهدم تصورنا الخاطئ عنها .

وسأكمل سلسلة الإشارات هذه بأخرى أعبر بها عن رأيي في الكتب التي أذكرها، سواء تلك التي سبق لي أن أمسكتها بيدي أم تلك التي لم أرها أبدا[1] . فبما أنني أرى أن تقويم كتاب ما لا يفترض قراءته بالضرورة، فلا سبب يدعوني إلى أن أصد نفسي عن إبداء رأيي في الكتب التي تعبُر كتابي هذا، حتى وإن كنت لا أعرفها معرفة جيدة أو حتى لم أسمع بها قط[2] .

(١) الاختصارات التي سأستعملها هي على التوالي : ++ (رأي إيجابي جدا)، + (رأي إيجابي)، - (رأي سلبي)، و- - (رأي سلبي جدا) . أنظر جدول الاختصارات .

(٢) سيلاحظ القارئ أن قيمة علامات التقويم هذه تكمن أيضا في العلامات الغائبة أي ك . ق (كتاب قرأته) وك .ل .أ (كتاب لم أقرأه)، وهي العلامات التي يتوقعها القارئ والتي لن نستعملها أبدا، فلقد وضع هذا الكتاب وبني ليعارض هذا النوع من التصنيفات المعتمدة، لأن هذه التصنيفات تحمل صورة عن القراءة تحول دون التفكير في الصيغة التي نعيشها بها فعلا .

إن الغـاية من نسق التـقـويم الجـديد هذا - الذي أتمنى أن يتلقاه الناس بالقـبول يوما ما - هي أن يذكرنا باسـتـمرار بأن علاقتنا بالكتب ليست تلك العملية المستمرة والمتجانسة التي يحاول بعض النقاد أن يوهمونا بها ، وليست الحيزَ الذي نعرف فيه أنفسنا معرفة شفافة ، لكنها حيز غامض مظلم تتسلط عليه شظايا الذكريات ، وترتبط قيمته ، بجميع أشكالها بما في ذلك الإبداعية ، بالأشباح الغامضة الهائمة فيه .

في كيفيات اللاقراءة وطرائقها

الفصل الأول:
الكتب التي لا نعرفها

أين سيرى القارئ أن المهم ليس أن يقرأ هذا الكتاب أو ذاك، فتلك مضيعة لوقته، بل أن ينظر إلى مجموع الكتب نظرة تسميها إحدى شخصيات موزيل «نظرة شمولية».

ثمة طرق عديدة نسلكها لكي لا نقرأ، تتمثل أكثرها جذرية في أن لا نفتح أي كتاب. إن هذا الامتناع التام هو في الحقيقة شأن كل قارئ، مهما كان مواظبا على القراءة، ويطال السواد الأعظم مما يُنشر، ولأجل ذلك فهو يمثل الصيغة الرئيسة التي تصوغ علاقتنا بالمكتوب. فلا يمكننا أن ننسى أنه حتى أدوَمُ القراء على القراءة لا يمكنهم أن يصلوا إلا إلى نسبة ضئيلة جدا من الكتب الموجودة، وبذلك فهم على الدوام مجبرون على أن يتحدثوا عن كتب لم يقرؤوها، أو أن يكفوا تماما عن الحديث وعن الكتابة.

وإن سرنا بهذا الموقف إلى منتهاه، سنحصل على حالة اللاقارئ الكلي الذي لا يفتح كتابا قط، دون أن يمنعه ذلك من

أن يعرف الكتب وأن يتحدث عنها . تلك هي حال أمين المكتبة في رجل بلا صفات[١] ، وهو شخصية ثانوية في الرواية ، لكنه مهم لما نحن بصدده هنا من حيث جذريةُ موقفه وشجاعتُه في التنظير لهذا الموقف دون تردد .

تدور أحداث رواية موزيل في بداية القرن الماضي في بلد يسمى كاكانيا ، وهو محاكاة ساخرة لإمبراطورية النمسا والمجر . في هذا السياق ، تأسست حركة قومية ، اسمها «العمل الموازي» على فكرة انتهاز فرصة اقتراب العيد السنوي لجلوس الإمبراطور على العرش من أجل الاحتفال به على أكمل وجه ، ثم تحويل هذا الاحتفال إلى نموذج خلاصي يحتذيه العالَم .

هكذا ، فكل القائمين على «العمل الموازي» ، الذين يُظهرهم موزيل بمظهر الدُمى السخيفة ، يبحثون عن «فكرة منقذة» لا يفتأون يذكرونها بلغة غائمة يزيدها غموضا أنهم لا يعلمون شيئا عن هذه الفكرة وعما يمكن أن تكون ولا يعرفون كيف لها أن تُحدِث ، خارج بلادهم ، أثرَها الخلاصي .

من بين أسخف هؤلاء الجنرال شتوم (الكلمة بالألمانية تعني أبكم) الذي قطع على نفسه عهدا بأن يجد هذه الفكرة قبل غيره ويقدمها لحبيبته ديوتيما وهي أيضا من بين الشخصيات النافذة في «العمل الموازي» :

---

(١) ك .ت وَ ك .س ع ++ .

أنت تذكر أنني وضعت نصب عيني أن أضع الفكرة المنقذة التي تبحث عنها ديوتيما فهناك كما يتبين كثير جدا من الأفكار الهامة ولكن لا بد أن تكون واحدة منها هي الأهم في آخر الأمر، وهذا هو المنطق الكامل بلا ريب. وإذاً فالمسألة تتوقف على مجرد إدخال النظام عليها(١).

ولأنه جاهل بالأفكار وطرق التعامل معها وأجهلُ بكيفيات توليد الجديدة منها، قرر الجنرال أن يذهب إلى المكتبة الإمبراطورية، المكانِ الأمثلِ لمن يريد أن يحصل على أفكار فريدة من نوعها، من أجل «استجلاء قوة الخصم» ولكي يضع يده، بأكثر الطرق تنظيما، على الفكرة الطريفة التي يبحث عنها.

**

ورمت الزيارة إلى المكتبة بهذا الرجل الذي لا يعرف كبير شيء عن الكتب في حيرة عميقة إذ جعلته يواجه كمًّا من المعرفة لا يضع أمامه أيَّ علامة يهتدي بها ولا يملك هو عليه سيطرة كاملة، وهو العسكري الذي تعود على أن يسيطر ويهيمن:

---

(١) روبرت موزيل: رجل بلا صفات، ترجمة محمد جديد، دار المدى، ط١، ٢٠١٤، ص ,٧١٧ في هذا الاقتباس كما في الاقتباسات التالية، شتوم يخاطب صديقه أولريخ.

وتخطينا تراث الكتب الهائل وأستطيع أن أقول إن الأمر ما عاد يهزني فهذه الأنساق من الكتب ليست بأسوأ من استعراض لحامية إلا أنه لم يكن لي بد أن أبدأ بعد هنيهة في الحساب الذهني وكان لهذا نتيجة غير متوقعة . ألا ترى لقد كنت من قبل أحسب لو أنني قرأت كل يوم كتابا لكان لا بد لهذا أن يكون مرهقا جدا في الحقيقة ولكن لا بد أن أفرغ من ذلك في وقت ما وسيكون من حقي عندئذ أن أدعي الحق في مكانة معينة في الحياة الثقافية حتى حين أغفِل هذا الشيء أو ذاك . ولكن لم تصل جولتنا إلى نهاية وأسأل أمين المكتبة كم من المجلدات تضم هذه المكتبة المجنونة في الحقيقة]و [يجيبني قائلا : ما ظنك؟ ثلاثة ملايين ونصف المليون من المجلدات !! وكنا هنا بينما كان هو يقول هذا عند الرقم سبعمائة ألف ولكنني كنت أحسب اعتبارا من هذه اللحظة بغير انقطاع - وأريد أن أوفر عليك هذا فقد تابعت حسابه في الوزارة مرة أخرى بقلم الرصاص والورق : لقد كنت خليقا أن أحتاج إلى عشرة آلاف من السنين على هذه الطريقة لكي أنجح في مسعاي ![١]

---

(١) نفسه : ص ٧١٨ .

إن لهذا اللقاء مع اللانهاية علاقة مع فكرة التحريض على أن لا نقرأ ، فكيف لأي منا ألاً يقول لنفسه ، أمام عدد الكتب المنشورة الهائل ، إن أي عملية قراءة ، حتى وإن أنفقنا فيها حياتنا كلها ، لا طائل من ورائها البتة بالنظر إلى كل الكتب التي سنظل جاهلين بها إلى أبد الآبدين؟

إن القراءة هي أولا لاقراءة كما أن فعل الإمساك بكتاب وفتحه ، حتى عند كبار القراء الذين يكرسون له وجودهم كله ، يخفي دائما ضدَّه الذي يحدث في الوقت نفسه فلا ننتبه له : إنه الفعل اللاإرادي المتمثل بترك كتاب وإغلاق كل الكتب التي كان يمكن ، لو كان العالم مختلفا عما هو عليه ، أن نختارها بدل سعيد الحظ الذي اخترناه .

إن كانت رواية رجل بلا صفات تذكرنا بهذه الإشكالية القديمة التي تُقاطع ما بين الثقافة واللانهاية ، فهي أيضا تقدم أحد الحلول الممكنة لها ، وهو الحل الذي اختاره أمين المكتبة الذي تعامل معه الجنرال شتوم . فلقد وجد بالفعل الوسيلة لكي يشق طريقه ، إن لم يكن بين كتب العالم كلِّها ، فعلى الأقل بين ملايين الكتب التي تضمها مكتبته . وطريقته بسيطة جداً وسهلة التطبيق أيضا :

وذلك أنه حين لم أطلقه على الفور ينهض فجأة
وقد بات أكبر من سرواليه المتأرجحين ويقول
بصوت يمد كل كلمة على نحو له دلالته وكأنما

كان لا بد له أن يفصح عن سر هذه الجدران الآن .
ويقول : «سيدي الجنرال ! أتريد أن تعرف كيف أعرف كل كتاب؟ لا ريب أنني أستطيع أن أقول لك هذا الآن : لأنني لا أقرأ أياً منها!»[١]

من هنا دهشةُ الجنرال أمام أمين المكتبة الفريد من نوعه هذا ، الذي يحرص حرصا شديدا على ألا يقرأ شيئا ، لا جهلا منه وغَمارةً بل ، على العكس من ذلك تماما ، لكي يعرف كتبه حقَّ المعرفة :

أتدري هنالك عيل صبري حقا لكنه فسر لي ذلك حين رأى ذهولي . إن سر كل المكتبيين يتمثل في أنهم لا يقرأون قط من الكتب التي يعهد بها إليهم أكثر من عناوين وفهرست مضمونها وعلَّمني قائلا : «إن من يسترسل في الاطلاع على المضمون يعد ضائعا من حيث كونه مكتبيا ! وذلك أنه لن يحظى أبدا بالنظرة الشمولية» وأسأله مبهور الأنفاس : «فأنت إذا لا تقرأ أبدا كتابا من الكتب؟» - «أبدا إلا الفهارس»
ولكنك دكتور حقا . وقال : بلا ريب بل أنا أستاذ جامعي مدرس في الجامعة لعلم المكتبات . فعلم

---

(١) نفسه : ص ٧٢١ [معدلة تعديلا طفيفا - المترجم] .

المكتبات علم قائم بذاته أيضا . وسأل قائلا : كم تعتقد يا سيدي الجنرال أنه يوجد من الأنظمة التي يرصف المرء الكتب بموجبها ويحفظها وينظم عناوينها ويصحح الأخطاء المطبعية والمعلومات الخاطئة على صفحات عناوينها وهكذا دواليك؟

وهكذا يحرص مكتبِيٌّ موزيل على ألاَّ يدخل إلى بطون الكتب لكنه ليس مستهزئاً بها مهملاً لها كما قد يتبادر إلى الذهن أول مرة وليس عدواً لها بأي حال من الأحوال . على العكس من ذلك ، حبُّه للكتب - ولكن للكتب جميعِها لا لبعضها - هو الذي يدفعه إلى أن يبقى بحذر على تخومها ، حذرَ أن يجرَّه اهتمامه الزائد بأحدها إلى إهمال الأخرى .

**

وإن بدا مكتبِيٌّ موزيل حكيما ، فالفضل يعود لفكرة «النظرة الشمولية» ، وأكاد أسحب على الثقافة برمتها ما يقوله هو عن المكتبات : إن من يحشر أنفه في الكتب فلقد خسرته الثقافة بل والقراءة نفسها . فبسبب عدد الكتب ، لا بد للمرء من أن يختار بين هذه النظرة الشمولية وكل كتاب ، وتكون بذلك كل قراءة مضيعةً للجهد على الطريق الوعرة والمستهلكة للوقت نحو تحقيق النظرة الشمولية .

وتكمن حكمة مثل هذا الموقف أولاً في الأهمية التي توليها لفكرة الشمولية ، عندما توحي بأن الثقافة الحقة يجب أن

تنزع إلى الاستيعاب الكلي ولا يجوز لها أن تُختزل إلى مجرد مُراكَمَة للمعارف التفصيلية . من جهة أخرى ، نتيجة البحث عن هذه الشمولية هي أنَّ نظرتنا إلى كل كتاب على حدة تتبدل ، من حيث أننا نتجاوز فرديته لنهتم بالعلاقة التي تربطه بغيره من الكتب .

هذه العلاقات هي التي ينبغي للقارئ الحق أن يسعى إلى الإحاطة بها وهو ما فهمه مكتبِيٌّ موزيل حق الفهم . ولأجل ذلك ، فهو - شأنه في ذلك شأن الكثيرين من زملائه المكتبيين - لا يهتم بالكتب بقدر اهتمامه بالكتب على الكتب :

هل تعرف لا بد أنه كان يبدو أن ثمة ظمأ إلى المعرفة كان يتوقد في عيني إلى حد جعل الرجل ينتابه الخوف فجأة وكان من الممكن شربه حتى الثمالة وما زلت أقول شيئا عن شيء مثلما يقال الشيء عن جداول سفر الخطوط الحديدية التي لا بد لها أن تتيح إمكانية إنشاء أية رابطة وأية صلة لا على التعيين بين الأفكار . عند ذلك يغدو مهذبا إلى حد يبعث على الوحشة تماما ويعرض على أن يذهب بي إلى حجرة الفهارس وأن يدعني هناك وحدي على الرغم من أن ذلك محظور في الحقيقة إذ لا يجوز استعمالها إلا من قبل أمناء المكتبة . هنالك غدوت بالفعل في

قدس أقداس المكتبة وأستطيع أن أقول لك إنني أحسست أنني دخلت في جوف جمجمة ولم يكن حوالي شيء سوى هذه الرفوف بما فيها من خلايا الكتب وفي كل مكان سلالم للصعود حواليها وليس على المنصات والطاولات إلا الفهارس وكتب الببليوغرافيا . وهكذا كان يوجد هناك كل عصارة المعرفة ولم يكن يوجد في أي مكان كتاب معقول للقراءة بل مجرد كتب عن الكتب[١] .

الروابط والصلات ، هو ذا فعلا ما يجب على المثقف أن يتعرف عليه ، لا هذا الكتاب أو ذاك على وجه التحديد ، تماما كما أن المسؤول عن حركة النقل بالسكك الحديدية عليه أن ينتبه إلى العلاقات بين القطارات ، أي إلى ما بينها من تقاطعات وصلات لا إلى ما يحمله هذا القطار أو ذاك . أمّا صورة الجمجمة فهي تعضد بشدة هذه النظرية التي ترى أن العلاقات بين الأفكار أهم بكثير ، في مجال الثقافة ، من الأفكار نفسها .

لا شك في أن ادعاء أمين المكتبة أنه لا يقرأ أي كتاب قابل للنقض ، فهو يهتم كثيرا بالكتب على الكتب ، أي

(١) نفسه : ص ٧٢٠ .

بالفهارس . لكن الفهارس لها وضع خاص بها تماما ، فهي ليست في واقع الأمر إلا قوائم . وبفضل الفهارس نستطيع أن نرى رأي العين هذه العلاقة بين الكتب ، العلاقةَ التي يجب على من يحب الكتب ويريد أن يحيط بعدد كبير منها في وقت واحد ، أن ينتبه لها ويشعر بوجودها .

**

إن فكرة «النظرة الشمولية» التي تقوم عليها منهجية المكتبي لها أثر بالغ على الصعيد العملي ، لأن المعرفة الحدسية بها هي التي تمكّن بعض المحظوظين من أن يتملصوا دون أضرار تذكر من المواقف التي قد يُقبض عليهم فيها بجرم الجهل المشهود .

المثقفون يعرفون - والأهم هو أن غير المثقفين لسوء حظهم لا يعرفون - أن الثقافة هي أولا مسألة توجه . فأن تكون مثقفا لا يعني أنك قرأت هذا الكتاب أو ذاك ، بل أنك تعرف كيف تجد طريقك في مجموع الكتب أي أن تعرف أنها تشكل مجموعة وأن تكون قادرا على تحديد موقع كل عنصر من هذه المجموعة بالنسبة للعناصر الأخرى . وبطن الكتاب هنا ليس مهما بقدر ظاهره ، أو إن شئت قل إن بطن الكتاب هو ظاهره ، من حيث أن ما يهم في كل كتاب هو الكتب التي بجانبه .

وعلى ذلك ، ليس أمرا جللا بالنسبة لمثقف أنه لم يقرأ هذا الكتاب أو ذاك ، فإن لم يكن يعلم كبير شيء عن مضمونه ،

فهو في الكثير من الأحيان قادر على تحديد موقعه ، أي الطريقة التي يتموقع بها بالنسبة إلى الكتب الأخرى . وهذا التمييز بين مضمون الكتاب وموقعه هو تمييز محوري وحاسم فهو الذي يُمكِّن أولئك الذين لا تخيفهم الثقافة من أن يتحدثوا عن أي موضوع دون عناء يذكر .

وهكذا ، فأنا لم «أقرأ» في حياتي يوليسيز[1] جويس ويبدو أنني لن أقرأها أبدا ، ولذلك فأنا أجهل «مضمون» الكتاب إلى حد بعيد . أجهل مضمونه لا موقعه ، لكن مضمون كتاب هو إلى حد بعيد موقعُه . ما أعنيه بهذا الكلام هو أنني لا تعوزني الحيلة أبدا ، وأنا أخوض نقاشا ما ، في أن أتكلم عن يوليسيز لأنني قادر على تحديد موقعه بالنسبة إلى الكتب الأخرى تحديدا دقيقا نسبيا . فأنا مثلا أعلم أنه استئناف للأوذيسة[2] ، وأنه يرتبط بتوجه تيار الوعي وأن أحداثه تدور في دبلن في يوم واحد . . .الخ . ولذلك فكثيرا ما أحيل إلى جُويس وأنا ألقي دروسي ، دون أن يطرف لي جفن .

بل لعلي أضيف لأقول - وسأوضح ذلك لاحقا عندما أتناول بالتحليل علاقات القوة التي تحكم حديثنا عن قراءاتنا - إنني في موقع يتيح لي أن أعلن دون خجل أنني لم أقرأ

---

(١) ك .س .ع . ++ .

(٢) ك .ت : وك .س .ع . ++ .

جويس . فمكتبتي أنا الرجل المثقف ككل المكتبات تشكلها الثغرات والفراغات وهو ما لا ضرر منه على الإطلاق في الحقيقة ، لأنها غنية غنيً يكفي لصرف الانتباه عن هذا الفراغ أو ذاك ، فكل حديث عن الكتب ينتقل بسرعة من كتاب إلى آخر .

رغم ما قد يبدو لنا ، أغلب النقاشات التي نخوضها بشأن كتاب ما لا تدور حوله في الحقيقة بل حول مجموعة أكبر بكثير هي مجموعة أمهات الكتب التي تقوم عليها ثقافة ما في لحظة تاريخية ما . هذه المجموعة التي سأدعوها من الآن فصاعدا المكتبة الجماعية ، هي المهمة حقا لأن الإحاطة بها والتمكن منها هما المحك الحقيقي في الكلام على الكتب . لكنها إحاطة بالعلاقات لا بهذا العنصر لوحده أو ذاك وهي لا تتناقض البتة مع جهلنا بجزء كبير من المجموعة .

تبعاً لذلك ، يكف كتاب عن أن يكون مجهولا عندي حالما يدخل حقل إدراكي ، ولن يمنعني جهلي التام به من أن أحلم به أو أتحدث عنه . وحتى قبل أن يفتح الكتاب ، يكفي لأي مثقف فضولي أن يقرأ عنوانه أو أن يلقي نظرة على غلافه لكي تتداعى في ذهنه سلسلة من الصور والانطباعات التي سرعان ما تتحول إلى رأي أولي ، يسهله التصور الذي تصوغه الثقافة العامة عن مجموع الكتب . وهكذا فإن مجرد لقاء عابر مع كتاب ما حتى وإن لم يفتحه أبدا قد يكون بالنسبة للاقارئ

بدايةً لعملية تملُّك حقيقية ، ويمكن القول إنه حالما يحدث اللقاء الأول بيننا وبين كتاب نجهله فهو لا يعود مجهولا .

إن ما يميز لا-قراءة مكتبيٍّ موزيل هو أن موقفه في واقع الأمر ليس موقفا منفعلا بل موقفا فاعلا . وإن كان عدد كبير من المثقفين لاقارئين والعكس فذلك لأن اللاقراءة ليست انعدام القراءة . اللاقراءة فعل بأتم معنى الكلمة ، يتمثل في أن نختار موقعنا في خضم الكتب الهائل المحيط بنا لكي لا نغرق فيه ، وهي بذلك تستحق أن ندافع عنها بل وأن نعلّمها .

بطبيعة الحال ، لا شيء - خصوصا في نظر غير الخبير - يشبه انعدام القراءة أكثر من اللاقراءة وليس أقربَ إلى امرئ لا يقرأ من امرئ لا يقرأ ، لكن نظرة فاحصة إلى تصرف هذين الشخصين مع الكتاب ستكشف لنا بما لا يدع مجالا للشك عن الاختلاف الجذري بين موقفيهما من الكتاب والأسباب التي تقف وراء هذين الموقفين .

في الحالة الأولى ، الشخص الذي لا يقرأ لا يهتم بالكتاب ، لكن كلمة «الكتاب» هنا يجب أن تفهم بمعنى المضمون والموقع معا ، أي أن صاحبنا لا يهتم لا بموضوع الكتاب ولا بعلاقته مع الكتب الأخرى كما أنه لا يخاف البتة من أن يبدو ، إن اهتم بكتاب واحد فقط ، بمظهر من يحتقر كل الكتب الأخرى .

أما في الحالة الثانية ، فالشخص الذي يمتنع عن القراءة

يفعل ذلك سعياً منه ، مثل مكتبِيٍّ موزيل ، ليمسك بجوهر الكتاب ، وهو موقعه من الكتب الأخرى ، ففهمه للعلاقة الوثيقة بين مضمون الكتاب وموقعه هو ما يدفعه إلى أن يتصرف بهذه الطريقة ، وهو بذلك أحكمُ من قراء كثيرين بل إنه ، إن أمعنَّا النظر قليلا ، أكثرُ توقيرا للكتب منهم .

الفصل الثاني
الكتب التي تصفحناها

أين نرى ، مع فاليري ، أنه يكفي أن نتصفح كتابا لكي نكتب عنه مقالا كاملا بل أنه قد يكون من غير اللائق - مع كتب معينة - أن نتصرف بطريقة أخرى .

لا تنحصر فكرة «النظرة الشمولية» في موقع الكتاب من المكتبة الجماعية فحسب ، فهي تتعلق أيضا بموقع كل مقطع من مجموع الكتاب . إن قدرة القارئ المثقف على إيجاد طريقه داخل المكتبة هي نفسها التي يحتاج إليها داخل الكتاب الواحد . فأن تكون قارئا مثقفا يعني أن تكون قادرا على أن تجد طريقك بسرعة في كتاب ولا يفترض هذا بالضرورة أن تقرأه كاملا ، بل العكس هو الصحيح . بل لعلي أقول إنه كلما كانت هذه القدرة كبيرة قلّت حاجة القارئ إلى أن يقرأ هذا الكتاب أو ذاك على وجه التحديد .

يمثل موقف مكتبيٍّ موزيل حداً أقصى قلّما يصل إليه أحد ، بما في ذلك ألدُّ خصوم القراءة ، فليس من السهل أبداً ألاّ

نقرأ أي شيء . لكن ثمة حالة أشيع يمثلها أولئك الذين لا يمتنعون عن الكتب بل يكتفون بتصفحها . وعلى ذكر ذلك ، فبطل موزيل هو في منزلة بين المنزلتين ، فإن كان يحرص حرصا شديدا على ألاّ يفتح الكتب فهو ، كما رأينا ، لا يهمل عناوينها وفهارسها ، وفي ذلك بدايةُ تصفح للكتاب ، شاء أم أبى .

أن نتصفح الكتب دون أن نقرأها فعلاً لا يمنع أبدا من أن نعلق عليها . بل ربما تكون هذه أنجع وسيلة نتملك بها الكتب ونحترم في الوقت نفسه طبيعتها وقدرتها على الإثراء دون أن نتوه في تفاصيلها . هذا هو على كل حال رأي سيد اللاقراءة بول فاليري كما تجلى في ممارسته وكتاباته .

**

يحتل فاليري ، في قافلة الكتاب الذين حذروا من مخاطر القراءة ، منزلة عظيمة ، لأنه خصص جزءا مهماً من كتاباته ليدين القراءة وأخطارها إدانة لا هوادة فيها . فمسيو تيست ، وهو البطل الفاليري بامتياز ، يسكن في شقة لا كتب فيها ويمكن القول إن هذا الجانب ، إضافة إلى جوانب أخرى عديدة ، هو الذي يجعل منه نموذجا لكاتبه ومبدعه فاليري الذي لم يكن يخفي أنه قليلا ما يقرأ : «كرهت القراءة كرها شديدا في بادئ الأمر بل إنني فرقت على عدد من أصدقائي كتبيَ المفضلة . وكان علي أن أعود وأشتري بعضها مرة أخرى بعد ذلك ، عندما مرت أحلك فترات أزمتي ، لكني لا أزال قليل

القراءة لأنني لا أبحث في الكتب إلا عمّا يسمح لكتابتي بأن تفعل شيئا ما أو يمنعها عنه[١] .»

وأول ما تطالُه عليه هذه الريبة تجاه الكتب هو حياة المؤلف . فلقد صار فاليري مشهورا في عالم النقد الأدبي لأنه شكك في حتمية العلاقة المتعارف عليها بين المؤلف ومؤلفاته . لقد كان متفقا عليه بين النقاد في القرن التاسع عشر أن معرفة المؤلف تسهل معرفة مؤلفاته مما يعني ضرورة جمع أكبر كَمٍّ ممكن من المعلومات عنه .

ما يراه فاليري ، وهو بذلك ينقض التراث النقدي ، هو أن المؤلف على عكس ما قد يبدو ليس مفتاحا نفسِّر به مؤلفاته ، فالمؤلفات نتيجة عملية إبداعية تبدأ في المؤلف لكنها تتعالى عليه فلا ينبغي أن نتعسف ونختزلها في شخصه . فلا طائل إذًا ، إن أردنا أن نفهم نصا ما ، من الاستعلام عن كاتبه لأن الكاتب في نهاية المطاف ليس إلا جسرا يمر نصُّه عليه .

ولم يكن فاليري في عصره الوحيدَ الذي دعا إلى فصل الكاتب عن نصوصه . في كتابه ضد سانت بوف[٢] دافع بروست عن النظرية التي تقول إن العمل الأدبي هو نتيجة أناً تختلف عن الأنا التي نعرف وقدم نموذجا عن هذه النظرية في

---

(1) Paul Valéry, Œuvres I, Gallimard (Pléiade), 1957, p. 1479 ك .ت . +

(٢) ك .س .ب . + .

البحث عن الزمن المفقود[١] من خلال شخصية بيرغوت . لكن فاليري لا يكتفي بإخراج الكاتب من حقل النقد الأدبي بل يستغل ذلك ويذهب إلى حد التخلص من النص هو أيضا .

**

أن يكون فاليري من الذين لا يقرؤون إلا قليلا – أو ، في أغلب الأحيان ، أبداً – لا يمنعه البتة من أن يكوِّن آراء دقيقة عن كتاب يجهلهم وأن يفيض في الحديث عنهم .

هكذا ففاليري ، شأنه في ذلك شأن السواد الأعظم ممن يتحدثون عن بروست ، لم يقرأ له . لكن ذلك ، على عكس الكثيرين ، لا يوقفه ، ولسوف يعترف به باستخفاف هادئ ويبدأ تحيته لبروست في مجلة لانوفيل روفو فرانسيز [المجلة الفرنسية الجديدة] في يناير ١٩٢٣ ، بُعَيد رحيل الكاتب ، بهذه الكلمات :

> رغم أنني لم أقرأ إلا جزءا واحدا من مأثرة مارسيل بروست العظيمة وأن فن كتابة الرواية ذاته فن لا أفهمه ، إلا أنني أعلم تمام العلم ، من خلال القليل الذي حظيت بقراءته من **البحث عن الزمن المفقود** ، أيَّ خسارة خسرتها الآداب لتوِّها ، وليست الآداب فحسب ، بل أيضا

(١) ك .ت . وك .س .ب . ++ .

وخصوصا تلك الجمعية السرية التي يشكلها ، في كل عصر ، أولئك الذين يجعلون له قيمة ما[(١)]

ويزيد فاليري الطين بلة عندما يمضي في مقدمته ويصل ، ليبرر جهله بالكاتب الذي هو بصدد الحديث عنه ، إلى حد الاختباء وراء تقويمين إيجابيين ، ومتلاقيين وهو الأهم ، هما تقويما جِيد ودُوديه :

وعلى أي حال ، فحسبي حصنا منيعا من الشك ، حتى لو كنت لم أقرأ حرفا واحدا من هذا العمل الضخم ، أن أرى كيف يتفق على أهميته عقلاَ أندريه جيد وليون دوديه على شدة اختلافهما . فلا يمكن أن يحصل لقاء نادر كهذا إلا على مشارف اليقين ، وعلينا أن نطمئن : إن قالا معا إن الجو مشمس فلا بد من أن الأمر كذلك[(٢)] .

وإذًا فمن المهم أن نعرف آراء الآخرين قبل أن نكوِّن رأيا خاصا بنا بل ويمكننا أن نعتمد عليها اعتمادا كليا إلى حد - وقد تكون تلك حال فاليري - أن نعفي أنفسنا من أن نقرأ ولو حرفا واحدا من النص . لكن لهذه الثقة العمياء في قراء آخرين سيئةً تتمثل في أنه يصبح صعبا جداً ، وهو ما يعترف

---

(١) مرجع مذكور ، ص ٧٦٩ .

(٢) نفسه ، ص ٧٧٠ .

به فاليري دون عناء، أن نكون دقيقين في تعليقنا على النص :

> سيتحدث آخرون بدقة وعمق عن هذا العمل الراقي والمتين. وسيخبرنا آخرون من كان الرجل الذي أبدعه وحمله إلى المجد. أما أنا فلقد لمحته لا غير، ومنذ سنين بعيدة، وكل ما يمكنني أن أقدمه هو رأي واه لا يكاد يستحق أن أكتبه. فلتكن إذاً تحيةً وفقط، وردةً زائلةً على قبر سيبقى[١].

وإن لم ننعَ على فاليري سخريته ولم نضعْ في اعتبارنا إلا صراحته فلا بد لنا من أن نعترف بأن الصفحات القليلة التي كتبها عن بروست والتي تلي هذه المقدمة ليست عارية تماما عن الصحة. وهذا دليل على أنه ليس ضروريا أبداً أن نعرف عمّ نتحدث لكي نتحدث عنه بدقة، وهو ما سيتأكد لنا باستمرار في هذا الكتاب.

وينقسم المقال، بعد المقدمة، إلى قسمين. يتناول القسم الأول الرواية بشكل عام ونشعر فيه بأن فاليري لم يكن مهتما بالخوض في تأملات تفصيلية بشأنها، فهو يقول مثلاً إن الرواية تسعى إلى «أن تخبرنا عن 'حياة' أو مجموعة حيوات متخيَّلة فتخلق شخصياتها وتحدد زمنها ومكانها وتخبر عن أحداثها» وهي بذلك تختلف عن الشعر وتقبل التلخيص

---

(١) نفسه.

والترجمة دون خسارة تذكر[١] . وفضلا عن أنها قد تصح على عدد كبير من الروايات ، هذه الملاحظات لا تسري أبداً على بروست فروايته لا تقبل التلخيص بمثل هذه السهولة ، لكن القسم الثاني هو الذي سيكون فيه فاليري مُلهَماً .

القسم الثاني مخصص لبروست فليس من السهل تجنبه في مقال تكريم ، فبعد أن ربطه بمجموع الكتاب الذين تحدث عنهم لتوه («لقد استغل بروست أيّما استغلال تلك الظروف شديدة اليسر والسهولة»[٢]) ، عاد فاليري ليبرز ما يميز بروست عن غيره ، بناء على الفكرة ، البروستية ولا شك ، التي تقول إن عمله الأدبي يعتمد على «غزارة العلاقات التي تجدها أصغرُ الصور بسهولة كبيرة في ماهية الكاتب ذاتِها» . ولانتباه فاليري إلى طريقة بروست في استغلال العلاقات اللامتناهيةِ الموجودةِ في كل صورة مزيِّتان . أولاهما هي أنه ليس ضروريا لكي نستشعره أن نقرأ رواية بروست بل يكفينا أن نفتحها على أي صفحة لننتبه لما انتبه له فاليري . وأما الثانية فهي أنه مناسب جداً من وجهة النظر الاستراتيجية لأنه يبرر عملية الانتقاء ذاتَها ويبرر معها بالتالي غياب القراءة .

وتمثلت براعة فاليري في أنه شرح كيف تكمن قيمة رواية

(١) نفسه .

(٢) نفسه ، ص ٧٧٢ .

بروست في قابليتها العجيبة لأن تُفتح على أيّ صفحة كانت :

تكمن أهمية أعماله في كل مقطع منها ، ويمكننا أن نفتح الكتاب في أي مكان منه لأن حيويته ليست رهينة بما يسبقه ونوعا ما بالوهم المكتسب ، بل تعود إلى ما يمكننا أن ندعوه **العمل** الذي ينجزه نسيجُ النص ذاتُه[١] .

تتجسد عبقرية فاليري في أنه صاغ لطريقته الخاصة في ممارسة القراءة نظريةً وبيَّن أن من دعا إليها هو الكاتب نفسه الذي يعتزم فاليري ألا يقرأه وأنَّ امتناعه عن قراءة بروست هو أفضل إطراء يمكن أن يطريه به . ولهذا فهو لا يستحيي ولا يكاد يخفي ، في خاتمة مقاله وهو يحيي «الكتَّاب الصعاب» الذين لن يفهمهم أحد عما قريب ، أنه لا ينوي أن يقرأ بروست بعد أن ينهي عمله النقدي كما لم يكن ينوي أن يقرأه قبل ذلك[٢] .

**

إن كان تكريم بروست فرصةً أُتيحت لفاليري ليشرح تصوره للقراءة ، فإن معاصره الكبير الآخر أناتول فرانس هو الذي سيمكِّنه من إظهار قوته كلِّها ، قوةِ الناقد الذي يستغني ، دون

---

(١) نفسه ، التغليظ من فاليري .

(٢) نفسه ، ص ٧٧٤ .

تردد هذا المرة، عن الكاتب وعن النص .

دخل فاليري إلى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٩٢٧ خلفاً لأناتول فرانس فكان مجبرا بطبيعة الأمور على أن يمدحه ، لكنه حرص أشد الحرص على ألا يؤدي الواجب الذي أملاه على نفسه في فاتحة خطابه :

> لم يعد للموتى من مورد إلا الأحياء ، فأفكارنا هي سبل النور الوحيدة المتاحة لهم ، هم الذين علمونا أشياء كثيرة ، واختفوا كأنما ليفسحوا لنا مكانا وتركوا لنا حظوظهم كلها . فحريٌّ بنا أن ننصفهم وأن نستقبلهم في ذكرياتنا بخشوع وورع ليشربوا شربة من الحياة في كلماتنا(١) .

لكنَّ على أناتول فرانس ، إن أراد أن يحيا في ذكرى أو في نص ، أن يبحث عن شخص آخر غير فاليري الذي اجتهد طوال خطابه ألاَّ يكرمه ، فلقد تمثل خطاب فاليري بالفعل في سلسلة لا تنتهي من الكلمات المسمومة ، وفقا لمبدأ المديح الغامض :

> إن الناس ممتنون لسلفي العظيم لأنه جعلهم يشعرون كما لو كانوا في واحة ، فأعماله لم تكن مفاجئة إلا بهدوء وسرور من خلال المفارقة

---

(١) نفسه ، ص ٧١٥ .

المنعشة التي نحسها بين طريقته المتزنة والأساليب الصارخة أو شديدة التعقيد التي ما انفكت تُصطنع هنا وهناك. وبَدَا للناس أن الرغد والوضوح والبساطة عادت للدنيا من جديد. وهي ذي آلهة يحبها الجميع. ما أحبه الناس فورا هو اللغة التي بإمكان المرء تذوقها دون التفكير فيها، لغة تسحر بمظهرها الطبيعي للغاية، لغة صافية صفاءً نستشف من خلاله في بعض الأحيان أفكارا مسبقة، لكنها أفكار لا غموض فيها بل هي على العكس من ذلك أفكار تُقرأ بكل سهولة، هذا عندما لا تكون أفكارا مُطَمْئِنة تماما. لقد كان في كتبه تلك القدرة المكتملة على ملامسة أهم الأفكار وأخطر القضايا، ولم يكن فيها شيء يستوقف النظر، إلا أعجوبة أنها لا تبدي أي مقاومة [أمام قارئها][1]

ليس من السهل أن تجتمع كل تلك التلميحات الجارحة في ذلك العدد القليل من السطور، حيث وصفت أعمال فرانس على التوالي بأنها «هادئة» و«سارة» و«منعشة» و«متزنة» و«بسيطة» وهي أوصاف لا تنتمي لسجل المديح في النقد

---

(١) نفسه، ص ٧٢٢.

الأدبي . وفوق كل ذلك ، وُصفت أعمال فرانس بأنها حَرِيَّة بأن تعجب الجميع ، ويمكن تذوقها دون التفكير فيها لأنها لا تزيد عن «ملامسة» الأفكار ، وهو ما يوضحه فاليري دون إبطاء :

هل ثمة أغلى من وهم الوضوح اللذيذ الذي يشعرنا بأننا نغتني دون أن نجتهد ونلتذ دون أن نألم ونفهم دون أن ننتبه ونشاهد دون أن ندفع شيئا؟ طوبى للكتّاب الذين يزيحون عن كاهلنا ثقل الفكر ويحوكون بلمسات بارعة دقيقة قناعا منيرا للأشياء المعقدة ![١]

إن كان نص تكريم فاليري لفرانس عبارة عن سلسلة من الكلمات المؤذية الشريرة ، فما زاده قسوة هو أنه لم يخرج عن العموميات وكأنما حرص فاليري على أن يُشعِر متلقيه أنه تجنب قراءة أناتول فرانس ، لأنه إن فعل فسيكون هذا متناقضا مع رأيه فيه . هكذا ، لم يُذكر عنوان واحد لأناتول فرانس ، وليس هذا فحسب ، بل إن النص لا يشرح أبداً ولا يلمح حتى مجرد التلميح إلى عمل من أعمال الكاتب .

والأدهى والأمر هو أن فاليري يحرص كل الحرص على أن لا يذكر ولو مرة واحدة اسم الرجل الذي أفسح له مقعده ليجلس عليه ، مستعينا في الإشارة إليه بمعاريض الكلام أو

---

(١) نفسه .

بالتلميح من خلال اللعب على الجناسات : «و هو نفسه لم يكن ليوجد أو يُتخيل إلا في فرنسا التي حمل اسمها[(١)]» .

يوجد ربما تفسير آخر لحرص فاليري على ألا نشعر بأنه ثمة مجرد احتمال أن يكون قد قرأ شيئا لأناتول فرانس ، وهو مأخذه الرئيس عليه ، أنه كان يقرأ أكثر مما يجب . فأناتول فرانس ، «القارئ الذي لا يتوقف[(٢)]» - وهي العبارة التي تعادل الشتيمة في قاموس فاليري - هو الذي تاه بين الكتب عكس خليفته في الأكاديمية :

> الحقّ أقول لكم أيها السادة ، لا أعلم كيف يمكن لأي منا أن يحافظ على رباطة جأشه عندما نفكر مجرد التفكير في مخزون الكتابات الهائل المتراكم في هذا العالم . وهل ثمة ما هو أذهبُ للعقل من تأمل الجدران المصفحة المذهبة في مكتبة كبيرة؟ وهل ثمة ما هو أصعب من النظر إلى هذه الأكوام من الكتب وهذه المتاريس من الأعمال الفكرية المتراكمة على رصيف النهر ، تلك الملايين من الكتب والقراطيس وقد جنحت لضفاف نهر

(١) نفسه ، ص ٧٢٩ . [فرانس اسم الكاتب هو في اللغة الفرنسية أيضا اسم البلد فرنسا - المترجم] .

(٢) نفسه ، ص ٧٢٧ .

السِّين ، كأنها حطام فكري رماه تيار الزمان ليزيل ثقله عن كاهله ويطهر نفسه من أفكارنا[١]؟

لكن الإفراط في القراءة حرم فرانس من أن يكون كاتبا أصيلا ، وذلك هو فعلاً بالنسبة لفاليري الخطر الأكبر الذي يتعرض له الكاتب عندما يقرأ فيصير تابعا لغيره :

إن زميلكم العلامة الحاذق أيها السادة لم تضايقه الأعداد الكبيرة أبداً ، فلقد كان أعقل من ذلك ، كما أنه لم يشعر بالحاجة ، ليقي نفسه من الغثيان الذي يسببه دوار الإحصاءات ، إلى أن يقلل من قراءاته . وبدلاً من أن يخنقه ، أثار كل هذا الثراء حماسه فاستنبط منه دروسا ونتائج قيمة ليحبك فنه ويغذيه .

وثمة من أخذوا عليه بسذاجة وقسوة أنه كان يعرف الكثير ولم يكن يجهل ما كان يعرفه . ماذا كانوا يريدون منه أن يفعل؟ وما الذي فعله ولم يفعله أحد قبله؟ فليس ثمة ما هو أحدث من واجب الحداثة الذي صار الكتاب يطالبون بأدائه نوعا ما[٢] .

---

(١) نفسه ، ص ٧٣٠ .

(٢) نفسه ، ص ٧٣١ .

أحد مفاتيح قراءة هذا النص هو عبارة «أن نجهل ما نعرف» ، المعاكِسة لمنهجية فرانس . فالثقافة تحمل معها فخ الغرق في كتب الآخرين ، وهو فخ لا بد من تجنبه لمن أراد أن يصير هو نفسه مبدعا . باختصار شديد ، فرانس الذي لم يستطع أن يشق طريقا له خاصة به ، هو المثال الحي عن أضرار القراءة ، ويمكننا أن نفهم لِمَ حرِص فاليري لا على ألاَّ يقتبس منه أو يشير إلى أعماله فحسب بل حتى على ألاَّ يذكر اسمه ، وكأن فاليري كان يخشى أنه لو فعل فيسلك السبيل ذاتها التي أدت بفرانس إلى خسارة نفسه .

**

المشكلة في «تكريم» فاليري لبروست وأناتول فرانس هو أنه يلقي بظلال من الشك على كل النصوص الأخرى التي كتبها عن كتَّاب ويجعلنا نتساءل هل قرأ لهم حقا أو حتى تصفح كتبهم؟ فبما أن فاليري يقر بأنه قارئ مقِلٌّ ويقول إن ذلك لا يمنعه من أن يعطي رأيه ، فأيُّ عبارة يقولها في النقد ، مهما كانت بسيطة ، صارت محل شك .

وعلى ذكر ذلك ، فالتكريم الذي قدمه فاليري لعَلَم ثالث من أعلام الفكر في النصف الأول من القرن العشرين ، ألا وهو برغسون ، لا يبدد هذه الشكوك . هذا النص المعنون «خطاب عن برغسون»[1] هو في الواقع محاضرة ألقاها فاليري أمام

(١) نفسه ، ص ٨٨٣ .

الأكاديمية الفرنسية في يناير ١٩٤١ عند رحيل الفيلسوف . ويبدأ النص بداية تقليدية بذكر الوفاة ومراسم الدفن والجنازة قبل أن يتابع ، مستخدما لغة خشب بحتة ، بتعداد فضائل الراحل وخصاله :

> كان فخر مجمعنا ، وسواء أأعجبتنا فلسفته أم لم تعجبنا ، وسواء أتبِعناه أم لا في الأبحاث المعمقة التي كرس لها حياته كلها وفي تقلبات تفكيره المبدع حقا ، وهي التقلبات الجريئة دائما والمتحررة أبدا ، فلقد كنا نرى فيه دائما أصدق مثال على أسمى الفضائل الفكرية[١]

بعد مقدمة كهذه ، ما يفترض أن نجده هو عدد من الحجج التي تدعم كل هذا المديح وأن يبين فاليري - ولم لا؟ - موقفه من آراء برغسون . لكن ما أسرع ما سيكون على القارئ أن يخفض من سقف مطالبه ، فالجملة التي تفتتح الفقرة الموالية هي من النوع الذي يسِم الشروح على نصوص لم تُقرأ :

> لن أخوض في فلسفته ، فليس هذا مقام إجراء تحليل يفترض فيه أن يكون معمقا ولا يمكنه أن يكون كذلك إلا في ضوء الأيام الصافية وفي اكتمال الممارسة الفكرية[٢] .

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه ، ص ٨٨٤ .

عندما يتعلق الأمر بفاليري، علينا أن نتوقع ألاّ يكون الإحجام عن الخوض في دقائق فلسفة برغسون مجرد بلاغة وعلينا أن نحمل كلامه على محمل الجد. ولن نجد في ما بقي من نص الخطاب ما يمكن اعتباره دليلا موثوقا على أن فاليري يعرف شيئا عن فلسفة برغسون:

إن الإشكاليات المغرقة في القدم، وبالتالي شديدة التعقيد، التي عالجها السيد برغسون، كإشكالية الزمن، وإشكالية الذاكرة وخصوصا مسألة تطور الحياة، هي إشكاليات تجددت على يديه، كما أن الفلسفة، في المرحلة التي وصلت إليها في فرنسا منذ خمسين عاما، قد تبدلت تبدلا عجيبا[١].

من الصعب أن نعتبر حديث فاليري عن دراسة برغسون للزمن وللذاكرة - وأي فيلسوف لم يتناولهما؟ - تقديما منه ولو مختصرا لأعمال الفيلسوف ولما فيها من أصالة وابتكار. وباستثناء أسطرٍ قليلة عن التعارض بين برغسون وكانط، فكل ما سيَرِدُ بعد ذلك في النص غامض إلى حد أنه دون شك يسري تماما على برغسون، ولكن أيضا على عدد كبير من الكتاب الذين ستكون صيغ المديح المتعارف عليها ملائمة لهم أيضا عندما تستخدم لوصفهم:

---

(١) نفسه.

ولأنه صورة شديدة السمو والصفاء والتعالي عن الرجل المفكر وربما آخِرَ من انقطعوا للتفكير وفكروا بعمق وامتياز في فترة من التاريخ صار فيها العالم يفكر ويتأمل أقل فأقل وصارت فيها الحضارة على ما يبدو تنكفئ يوما بعد يوم على ما بقي لها من ذكريات وعلى ما زلنا نحتفظ به لها من آثار بقيت من ثرائها وتنوعها وثمارها الفكرية الحرة والفائضة ، على أن البؤس والهواجس والقيود من كل نوع تخنق مغامرات الفكر أو تدفعها لليأس ، يبدو لنا برغسون منذ الآن وكأنه ينتمي لزمن ولّى واسمُه آخرَ الأسماء الكبيرة في تاريخ العبقرية الأوروبية[1] .

وكما هو واضح ، لا يسع فاليري إلا أن ينهي كلامه بنبرة أذى ، فالعبارة الودية «آخر الأسماء الكبيرة في تاريخ العبقرية الأوروبية» لا تكاد تجدي نفعا في تليين قسوة الجملة السابقة لها والتي تحيل برغسون بكل لطف إلى «زمن ولى» . وعندما نقرأ هذه العبارة ونحن نعلم شغف فاليري بالكتب ، سنكون محقين إن اعتقدنا أنه لم يسجِّل تجاوز تاريخ الأفكار لبرغسون

(١) نفسه ، ص ٨٨٦ .

إلا ليعفي نفسه من فتح كتبه .

**

إن الممارسة النقدية التي تزيح الكاتب والنص معا ليست عبثية في شيء بل تقوم عند فاليري على تصور واع عن الأدب لا يعتبر أن الكاتب لا جدوى منه فحسب بل يرى أننا لسنا بحاجة للنص أيضا .

ويمكن ربط شعور فاليري بالحرج أمام النص أولا بتصوره العام عن الأدب الذي ينتمي لما سماه ، بعد أرسطو وآخرين ، الشِّعرية . فما يهم فاليري في واقع الأمر أكثر من أي شيء آخر هو أن يستنبط القواعد العامة للأدب ، وعلى ذلك تصبح منزلة النص المفرد غامضة فهو بالفعل يصلح لأن يُتخذ مثالا لصياغة هذه الشعرية لكنه في الوقت ذاته هو ما يجب بالضبط إزاحته من أجل الحصول على نظرة شمولية .

وبناء على ذلك ، يمكننا أن نصدق ويليام ماركس عندما يلاحظ أن فاليري ليس مهتما بالعمل في ذاته بقدر اهتمامه «بفِكرته» :

> بقدر ما سعى النقد الجامعي جاهدا ليجمع أكبر عدد ممكن من الوثائق ، موليا في عمله للمصادر غير الأدبية (المراسلات . . .الخ) الأهمية القصوى ، يسعى النقد على طريقة فاليري إلى تضييق موضع درسه إلى أقصى حد ممكن حتى لا

يبقى في مجال النظر إلا النص نفسه ، بل ما هو
أضيق من النص : مجرد فكرة النص[١] .

ولكي نبلغ «ما هو أضيق من النص» ، فكرتَه ، حريٌّ بنا ألا نقترب منه أكثر مما يجب لكي لا نتوه في تفاصيله . هذا يعني ، في الحالة القصوى ، أن الناقد عليه أن يغض الطرف عن النص وأن يتخيل ما يمكن أن يكونه إن أراد أن يحظى بفرصة أن يرى فيه ما يهمه حقا ، بالضبط لكي يتجاوزه : أن يرى شيئا آخر غير النص لكنه شيء يشترك فيه النص مع غيره من النصوص . ومن هنا تصبح القراءة المنتبهة أكثر مما يجب ، إن لم تكن القراءة مطلقا ، عقبة كؤودا أمام فهم عميق وحقيقي لموضوعها .

عبر شعرية المسافة تلك ، يؤسس فاليري بالمنطق لصيغة من أكثر الصيغ شيوعا في علاقتنا بالكتاب : التصفح . إنه لمن النادر فعلاً ، عندما نمسك كتابا ، أن نقرأه من السطر الأول إلى آخر سطر فيه ، هذا إن كان ذلك ممكنا فعلاً . كل ما نفعله بالكتب في غالب الأحيان هو ما يفعله فاليري ويوصي بفعله مع بروست : نتصفحها .

ويمكن أن نفهم فكرة التصفح هذه بطريقتين على الأقل .

---

(1) William Marx, Naissance de la critique moderne, Artois Presses Université, 2002, p. 25 ك. ت. +

في الحالة الأولى يكون التصفح خطياً ، فيبدأ القارئ من بداية الكتاب ثم يبدأ في القفز على الأسطر والصفحات ويتجه إلى النهاية ، سواء أَبَلغها أم لم يبلغها . في الحالة الثانية يكون التصفح دائريا ، بحيث لا يختار القارئ أن يقرأ قراءة منظمة بل يتنزه في النص ، وقد يبدأ أحيانا من النهاية . وليس في هذه الطريقة ، أو في الطريقة الأولى ، أي احتقار للنص ، فهي ليست إلا أحد الأشكال العادية التي تتخذها علاقتنا مع الكتب ولا تحكم مسبقا على رأي القارئ .

لكن قوة صيغة الاكتشاف هذه وثباتَها يزعزعان بشدة الفرق بين القراءة واللاقراءة ، بل حتى فكرة القراءة ذاتَها . ففي أي خانة سنضع من يمضي برهة من الزمن ، قد تطول لساعات ، مع كتاب دون أن يقرأه كاملا؟ وهل يمكننا أن نقول عنه ، إن سمعناه يتحدث عن الكتاب ، إنه يتحدث عن كتاب لم يقرأه؟ ويطرح السؤال نفسه بشأن الذين يقفون ، مثل مكتبي موزيل ، عند الهوامش لا يجاوزونها . ولعلنا نسأل : أيُّ القارئين أفضل ، من يقرأ كتابا قراءة معمقة ولا يستطيع أن يحدد موقعه أم من لا يدخل إلى أي كتاب ولكنه يتجول في كل الكتب؟

وهكذا نرى كم من الصعب - ولسوف يزيد هذا الأمور تعقيدا - أن نعرِّف اللاقراءة ، وبالتالي القراءةَ أيضا ، تعريفا محددا ، ويبدو أننا نقف في معظم الأحيان ، على الأقل فيما يتعلق بالكتب التي ترافقنا داخل ثقافة معينة ، في منطقة

وسطى بينهما ، حتى أنه يصعب على أيٍّ منا أن يقول جازماً ، عن معظم هذه الكتب ، إنه قرأها .

**

إن فاليري ، تماما مثل موزيل ، يحثنا على أن نفكر بمنطق المكتبة الجماعية لا بمنطق الكتاب المفرد . فالقارئ الحق ، المهتم بالتفكير في الأدب ، لا يعنيه هذا الكتاب أو ذاك بل يعنيه مجموع كل الكتب الأخرى ، وإن نحصرْ انتباهنا في كتاب ما دون غيره فقد لا نرى مجموع الكتب ولا نرى ما في كل كتاب من عناصر تنتمي إلى منظومة أكبر وتسمح لنا بفهم ذلك الكتاب فهما أعمق .

لكن فاليري يذهب بنا إلى أبعد من ذلك أيضا إذ يدعونا إلى نسلك هذا المسلك مع كل كتاب وأن ننظر إليه نظرة عامة ، وهي تتفق تماما مع النظرة الشمولية للكتب . ويفترض البحث عن وجهة النظر هذه أن لا نغرق في مقطع معين وأن نبقي إذاً على مسافة معقولة بيننا وبين الكتاب ، هي وحدها الكفيلةُ بجعلنا نفهم معناه بحق ونقدره حق قدره .

الفصل الثالث
الكتب التي سمعنا بها

أين يبين أمبرتو إيكو أنه لا ضرورة أبدا لأن نمسك كتابا بيدينا لنتكلم عنه بالتفصيل ، بشرط أن نسمع ونقرأ ما يقوله عنه غيرنا من القراء .

تفضي نظرية الاتجاه المزدوج - أي أن الثقافة هي قدرتنا على تحديد مواقع الكتب في المكتبة المشتركة وعلى تحديد موقعنا داخل كل كتاب - إلى أنه لا يكاد يكون ضروريا أن نمسك بالكتب التي نتحدث عنها لكي نكوّن عنها فكرة ونعبر عنها وإلى أن فكرة القراءة تنفصل في نهاية المطاف عن فكرة الكتاب المادي الملموس وتحيل بدل ذلك إلى فكرة اللقاء الذي يحصل أيضا مع الأشياء غير المادية .

من جهة أخرى ، ثمة طريقة أخرى لتكوين فكرة دقيقة إلى حد كاف عن مضمون كتاب دون قراءته . يكفي لذلك أن نقرأ أو نسمع ما يقوله الآخرون أو يكتبونه عنه . وقد توفر هذه الطريقة ، التي لم يخف فاليري لجوءه إليها مع بروست ، الكثير من الوقت ، وقد يدفعنا إليها ضياع الكتاب أو صعوبة إيجاده أو

أن يكون في البحث عنه خطر على حياة من يريد قراءته .

والواقع هو أننا لا نقارب الكتب في غالب الأحيان إلا بهذه الطريقة . فكم من الكتب التي نُستدرج للحديث عنها والتي أدت - في حياة بعضنا - دورا حاسما ، كم منها لم نمسكها أبدا بأيدينا (بينما نظن العكس أحيانا)؟ ما يحدث هو أن الطريقة التي يكلمنا بها الآخرون عن الكتب ، أو يتكلمون عنها فيما بينهم في نصوصهم أو محادثاتهم ، هي التي تتيح لنا أن نكوِّن فكرة عن مضمونها بل وأن نصدر بشأنها حكما مؤسَّساً .

**

في اسم الوردة[١] التي تدور أحداثها في العصور الوسطى ، يروي أمبرتو إيكو كيف يجد راهب اسمه غوليالمو دي باسكرفيل ومعه شاب اسمه أدسو - وهو الذي سيروي القصة بعد ذلك بسنين عديدة عندما سيصبح شيخا - نفسَه محقِّقاً في دير في شمال إيطاليا حيث حصلت وفاة مثيرة للشكوك . هذه الوفاة ليست في واقع الأمر إلا الأولى في سلسلة من سبع جرائم سيضع لها باسكرفيل حداً إذ يكتشف القاتل .

في مركز الدير بنيت مكتبة ضخمة ، أكبر المكتبات في العالم المسيحي وأغناها ، على شكل متاهة . ولهذه المكتبة

---

(١) ك .ت . وك .س .ب ++ .

مكانة محورية عند جماعة الرهبان في الدير ، وهي بالتالي محورية في الرواية ، باعتبارها مكانا للدرس وللتأمل من جهة ، ولأنها محاطة بنظام كامل من القيود التي تنظم الحق في القراءة ، بحيث أن الكتب لا تسلم للرهبان إلا بعد الحصول على إذن .

في بحثه عن حقيقة الجرائم ، ألفى باسكرفيل نفسه في سباق مع محكمة التفتيش وممثلها الرهيب ، برناردو غوي ، المقتنع بأن الهراطقة هم من يقفون وراء الجرائم ، وخصوصا أتباع دولسينو ، مؤسسِ جماعة معادية للبابوية . واستطاع غوي أن ينتزع من بعض الرهبان تحت التعذيب اعترافات تدعم صحة نظريته ، دون أن يقنع مع ذلك باسكرفيل بوجاهة منطقه .

وبالفعل ، يصل المحقق إلى نتيجة مختلفة . فهو يرى أن هذه الوفيات لا علاقة لها مباشرة بالهرطقة وأن الرهبان ماتوا لأنهم حاولوا أن يقرؤوا كتابا غامضا يُحتفظ به في المكتبة بعناية كبيرة . وينجح المحقق شيئا فشيئا في أن يكوِّن فكرة عن محتوى الكتاب وعن الأسباب التي جعلت من يحول دون وصول الأيدي إليه يصمم على القتل . لكن المواجهة العنيفة بين المحقق والقاتل في الصفحات الأخيرة من الرواية تتسبب في حريق هائل داخل المكتبة كاد يلتهمها لولا أن الرهبان استطاعوا أن ينقذوها بعد لأْي .

**

يُصور المشهد الأخير إذاً مواجهةً بين المحقق والقاتل ، أحدِ أسنٍّ رهبان الدير ، وهو يورج الراهب الذي فقد بصره . ويهنئ يورج باسكرفيل على أنه وجد الحل وإذ يتظاهر بالاعتراف بهزيمته ، يمد له يده بالكتاب الذي كان سببا في موت الكثيرين . كان الكتاب خليطا ، فيه نص عربي وآخر سرياني ، وتفسير **للعشاء السري لشبريانو**[1] - وهو محاكاة ساخرة للكتاب المقدس - ونص رابع باليونانية ، وهو النص الذي ارتكبت لأجله جرائم القتل .

هذا الكتاب ، الذي كان مخبئا بين كتب أخرى ، هو الجزء الثاني من كتاب أرسطو الشهير **صناعة الشعر**[2] وهو كتاب لم يشر إليه أحد في أي فهرس حتى ذلك الحين ، ويفترض أن أرسطو تابَعَ فيه تفكيره بشأن الأدب وتطرق فيه هذه المرة لمسألة الضحك .

لكن يورج تصرف بغرابة حيال اتهام باسكرفيل له ، فبدل أن يمنع المحقق من معاينة الكتاب ، حثه على قراءته . وأطاعه باسكرفيل لكنه احتاط لنفسه بأن لبس قفازين قبل أن يلمس الكتاب . وهكذا استطاع أن يكتشف الصفحات الأولى من نصٍّ أردَى ، كما يعتقد ، كثيرين :

---

(١) ك أ . -

(٢) ك س ب . +

لقد بحثنا في الكتاب الأول في المأساة وكيف أنها بإثارة الشفقة والخوف تطهر تلك المشاعر . وكما وعدنا سنبحث الآن في الملهاة (وفي الأهجوة أيضا وفي المحاكاة) وكيف أنها بإثارة المتعة عن طريق السخافة تصل إلى التطهر من تلك الأهواء . وقد ذكرنا في الكتاب عن الروح إلى أي حد تكون تلك الأهواء جديرة بالاعتبار بما أن الإنسان ينفرد من دون الحيوانات بقدرته على الضحك . سنعرِّف إذاً أي نوع من الأفعال تكون الملهاة محاكاة لها ، ثم نفحص الكيفيتين اللتين تحدث بهما الملهاة الضحك ، وهاتان الكيفيتان هما الإحداث والبيان . سنبين كيف أن السخرية بالإحداث تنشأ من تمثيل أفضل بالأسوأ [. . .] وسنبين بعد ذلك كيف أن المضحك في التعبير ينشأ من اللبس بين كلمات متشابهة تدل على أشياء مختلفة أو مختلفة تدل على أشياء متشابهة ، الخ[١]

(١) أمبرتو إيكو ، اسم الوردة ، نقله عن الإيطالية أحمد الصمعي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠١٣ ، ص ٥٠٤ .

يتأكد إذاً ، على ما يبدو ، عبر ذكر عناوين أرسطو الأخرى خصوصا ، أن الكتاب الغامض هو فعلاً الجزء الثاني من صناعة الشعر . وبعد أن قرأ الصفحة الأولى وترجمها إلى اللاتينية ، طفق باسكرفيل يقلب الصفحات الأخرى على عجل ، لكنه واجه مقاومة لأن الصفحات التالفة التصق بعضها ببعض كما أن القفازين اللذين يلبسهما يعيقانه . وحرضه يورج على أن يواصل التصفح لكن باسكرفيل رفض رفضا باتاً .

فهم باسكرفيل أنه لكي يواصل التصفح فعليه أن يخلع القفازين ويبلل أصابعه بلسانه فيسمم نفسه كما فعل الرهبان الآخرون الذين اقتربوا من الحقيقة أكثر مما يجب . فلقد عزم يورج بالفعل على التخلص من الباحثين المتطفلين بأن وضع السم على طرف الكتاب العلوي ، حيث يضع القارئ إصبعه . كانت جريمة مثالية ، فالضحية تتسمم من تلقاء نفسها ، وبالضبط بقدر إصرارها على انتهاك التحريم الذي فرضه يورج ومواصلتِها القراءة[١] .

**

(١) نفسه ، ص ٥٠٨,

لكن مـا الداعي إلى الإعـدام المنهـجي لـكل من يبـدي اهتماما بالجزء الثاني من صناعة الشعر؟ عندما سأله غوليالمو، أكـد يورج للراهب-المحقق حدسـه . لقـد ارتُكبت الجـرائم لمنع الرهبان من الاطلاع على مضمون الكتاب ، لأنه يعالج قضية الضحك ولا يدينه بل يكرسه إذ يجعل منه موضوعا للدرس ، والضـحك بالنسـبة ليورج ضِدُّ الإيمان . فالضـحك ، إذ يسـمح لنفسـه بالسخـرية من كـل شيء ، يفـتح باب الشـك ، والشك عدو الحقيقة المُنزَلة :

- ولكـن مـا الذي روَّعك في هذا الخطاب عن الضــحك؟ لن تلغي الضحك بإلغائك للكتاب .
- «كـلا ، بالتـأكـيد . الضـحك هو الضـعف ، هو الانحـلال ومسخ طبيعتنا الإنسانية . هو الألوهية بالنسبة للفلاح ، هو الإباحـة بالنسـبـة للمخـمور ، حـتى الكنيسـة في حكمتها سمحت بفترة الاحتفال بالكرنفال ، بالأعياد الشـعـبـيـة ، هذا التلوث النهـاري الذي يفـرغ المزاجـات ويبـعـد عن رغبـات وأطمـاع أخرى . . . ولـكن الضـحك يبـقى بهـذه الصـفة شـيئا حـقيرا ، دفاعـا بالنسـبـة إلى السذج ، سـرا خـفيا غيرِ مـقدس بالنسـبة إلى العـامة [. . .] و لكن هنا ، هنا» الآن أخذ يورج يضرب بإصبعه على الطاولة قرب الكتاب الذي كان أمام غوليالمو - «هنا ينقلب دور الضحك ، ويُرفع إلى مستوى الفن ، وتُفتح له

أبواب دنيا العلماء ، يصبح موضوعا فلسفيا ولاهوتية خادعة[(١)] . . .

الضحك إذاً خطرٌ على العقيدة والإيمان لأنه يحمل الشك بين جنباته ، والخطر أكبر في حالتنا هذه بالذات لأن مؤلف الكتاب اسمه أرسطو ، الذي كان تأثيره عظيما في العصور الوسطى :

- هنالك كتب أخرى كثيرة تتحدث عن الملهاة ، وأخرى كثيرة تمدح الضحك . لماذا كان هذا الكتاب يخيفك إلى هذه الدرجة؟

- لأنه للفيلسوف . كل كتاب لذلك الرجل حطم جزءا من المعرفة التي جمعتها المسيحية طيلة قرون . لقد قال الآباء كل ما يجب معرفته عن قوة الكلمة الإلهية ، وما أن شرح بويسيو مؤلفات الفيلسوف حتى تحول سر الكلمة الإلهي إلى محاكاة للمقولات والقياسات . إن سفر التكوين أورد ما يجب معرفته عن تركيب الكون وما أن اكتُشِفت كتب الفيلسوف الفيزيائية حتى أعيد التفكير في الكون بمعنى المادة الصماء واللزجة [. . .] . قلبت كل كلمة من كلمات الفيلسوف ، التي أصبح

---

(١) نفسه ، ص ٥١٠ . الترجمة الفرنسية التي ينقل منها بايار تقول «لاهوتية كاملة» ، أي لاهوتية بأتم معنى الكلمة . (المترجم)

يقسم بها حتى القديسون والأحبار، صورةَ العالم. ولكنه لم يصل إلى قلب صورة الرب. لو أصبح هذا الكتاب... لو أصبح مادة للتأويل الحر، لتجاوزنا هذا الحد الأخير[١].

ليس الضحك وحده إذاً هو ما يهدد الدين ويبرر جرائم القتل في نظر يورج، بل القيمة التي منحه إياها أرسطو. مع الدعم الذي يقدمه فيلسوف بقامة أرسطو صار للنظرية التي تقول إن الضحك ذو منفعة - أو إنه ببساطة لا يضر - فرصة الانتشار وإفساد عقيدة المسيحية بكل هدوء. وعندما منع يورج الرهبان من أن يقربوا الكتاب، فلقد عمل ما يعتقده عملا صالحا ويستحق تقديم بضع ضحايا، فهم ليسوا إلا الثمن الضروري لإنقاذ العقيدة الصحيحة وحمايتها من التشكيك.

**

كيف استطاع باسكرفيل أن يعرف الحقيقة؟ الأكيد أنه لم يمسك بالكتاب قبل المشهد الأخير من الرواية - حيث امتنع كما رأينا عن أي اتصال جسدي مباشر معه - وبالتالي لم

---

(١) نفسه، ص ٥٠٩. في النص الفرنسي تكتب Philosophe بالحرف الكبير في بداية الكلمة، أي أنه ليس أي فيلسوف، بل أرسطو، الفيلسوف الأكبر، ولعل الكلمة التي تحدث الأثر ذاته في العربية هي «**المعلم الأول**»، وهو اللقب الذي لقبه الفلاسفة به، تعظيما له - المترجم.

يقرأه ، لكنه نجح في أن يكوِّن عنه فكرة واضحة دقيقة إلى حد كبير ، حتى أنه استطاع أن يعرض محتواه على يورج :

شيئا فشيئا توضح في ذهني الكتاب كما ينبغي أن يكون . يمكنني أن أقرأه عليك بأكمله[(١)] دون أن أقرأ الصفحات التي كان يجب أن تسممني . تنشأ الملهاة في «كومي» أي في قرى الفلاحين ، في شكل حفل لعوب أو بعد حفلة . لا تتحدث عن أشخاص ذوي صيت ونفوذ ولكن ناس بسطاء وسخفاء ، غير أشرار ، ولا تنتهي بموت الأبطال . وتثير الضحك بإظهار عيوب أناس العامة ، هنا يرى أرسطو أن الاستعداد للضحك قوة إيجابية ، يمكن أن تكون لها أيضا قيمة معرفية ، من أحاج فطنة واستعارات غير منتظرة ، ومع أنها تبرز لنا الأشياء مختلفة عما هي في الواقع ، كما لو كانت تكذب ، فهي تجبرنا فعلا على النظر إليها أحسن ، وتجعلنا نقول لأنفسنا : هو ذا ، إن الأشياء هي فعلاً هكذا ، وأنا لم أكن أعرف ذلك . [. . .] أليس هكذا[(٢)]؟

---

(١) الترجمة الفرنسية التي يقتبس منها بايار تقول : «بأكمله تقريبا» وهي كلمة مهمة جدا في سياق كتابه الذي يتحدث عن نسبية القراءة . (المترجم)

(٢) نفسه ، ص ٥٠٨ .

من الممكن إذًا أن نتحدث عن كتاب بشيء من الدقة («يمكنني أن أقرأه عليك بأكمله [تقريبا]») دون حتى أن نمسكه يوما بيدينا، وليس هذا بالأمر الهين عندما يكون قاتلاً لمسُ الكتاب. ذلك أن كل كتاب يخضع لمنطق معين، وهو ما فهمه فاليري جيدا فلم يلتفت إلا لهذا المنطق وحده. أما المنطق الذي يخضع له كتاب أرسطو فكونه أولاً تتمةً لكتاب صناعة الشعر، الذي يعرفه باسكرفيل حق المعرفة. وإذ توقع موضوعَ الكتاب الثاني وبنى على معرفته بالكتاب الأول وبأفكارِه الرئيسة، استطاع باسكرفيل أن يخمن الفكرة العامة للكتاب القاتل.

ويخضع الكتاب أيضا لمنطق آخر هو منطق تقدمه الداخلي الذي استطاع باسكرفيل، هنا أيضا، أن يعيد تركيبه بناءً على كتب أرسطو الأخرى. ليست الصيغة التي يتقدم بها كتابٌ ما مخصوصةً به بشكل كامل، فمؤلفات كاتب معين يتشابه بناؤها في عدد من الأوجه التي يمكن ملاحظتها والتي تكشف خفية - ومن وراء الاختلافات الظاهرة - عن طريقة واحدة في ترتيب الواقع وإعادة بنائه.

وثمة عنصر ثالث لا يقل أهمية - وهو عنصر خارج عن النص وليس منه - يمكن بفضله أن نكون فكرة عن مضمون كتاب أرسطو، ويتعلق الأمر بردود الفعل التي أثارها ويثيرها. فالكتاب ليس محصورا في ذاته بل يشمل أيضا، منذ لحظة نشره، مجموعَ النقاشات التي يثيرها تداوله. ولذلك فالانتباه

إلى هذه النقاشات يجعل لنا على الأقل سبيلا إلى الكتاب ، هذا إن لم يغْنِ قراءته فعلاً .

هذه النقاشات والمبادلات هي بالضبط ما أتاح لباسكرفيل أن يعرف مضمون كتاب أرسطو . أمام دهشة يورج وإعجابه وسؤاله له كيف أعاد تركيب كتاب لم يمسكه يوما بيديه ، أخبره باسكرفيل بأنه اعتمد على أبحاث أجراها فينانسيو ، الراهب القتيل الذي سبقه في رحلة البحث وترك وراءه عددا من العلامات :

> لقد أعانتني بعض المذكرات التي تركها فينانسيو . لم أفهم في البداية ماذا كانت تعني . ولكن هناك بعض الإشارات إلى حجر وقع يتدحرج عبر السهل ، إلى الزيزان التي ستغني من تحت الأرض ، وإلى التينات الجليلة . وكنت قد قرأت شيئا مماثلا ، فتحققت هذه الأيام من ذلك . إنها أمثلة كان قد ذكرها أرسطو في الكتاب الأول من «صناعة الشعر» وفي كتاب «الخطابة»(١) . ثم تذكرت إيزودورو دا سفيليا الذي كان يعرِّف الكوميديا كشيء يتحدث عن «اغتصاب العذارى وعشق البغايا . . .»(٢)

(١) ك .أ . +

(٢) نفسه ، ص ٥٠٧-٥٠٨ .

المبادلات المكتوبة - مذكرات فينانسيو - ولكن أيضا المبادلات الشفوية - الكلام الذي قاله كل الذين اقتربوا ، أحيانا دون أن يعلموا ، من الكتاب الغامض - دون أن ننسى كل ردود الأفعال التي أثارها الكتاب ، بدايةً بجرائم القتل ، كلُّ هذا أعان باسكرفيل على تمثله تمثلا ما فتئ يزداد وضوحا قبل أن يحصل عليه ، بل وأن يعيد تأليفه وهو غائب عنه . ذلك أن هذا الكتاب ، مهما كان فريدا وشائنا ، ليس شيئا معزولا بل ينتمي مثل أي كتاب إلى المكتبة الجماعية التي ذكرناها آنفا ويندمج فيها بكل بساطة .

والواقع أن ما دفع يورج إلى أن يرتكب جرائم القتل هو تحديدا أن الكتاب يتخذ مكانه في المكتبة المشتركة ويخلخل بذلك أسسَها ، وهو أولا يهدد مكتبة الدير لأنه يستدرج عددا أكبر من الرهبان إلى عالم الاكتشاف والضلال الذي تمثله الثقافة . لكن الجزء الثاني من كتاب أرسطو لا يهدد هذه المكتبة الملموسة بعينها فحسب بل كذلك ، في نظر يورج على الأقل ، مكتبة الإنسانية التي لا تحيط بها جدران ، بكل ما فيها من كتب ، وعلى رأسها الكتاب المقدس الذي ستتأثر قراءته لا محالة بكتاب أرسطو . ذلك أن كل كتاب قادر على زحزحة كل الكتب الأخرى في سلسلة الكتب اللانهائية التي هي جزء منها .

**

لقد غطت حبكة اسم الوردة بشهرتها وجهين مهمين من أوجه رواية إيكو ولهما علاقة بما نعالجه هنا . أولا : باسكرفيل لم يعرف الحقيقة بفضل استدلال منطقي محكم ، وهو ما قد نظنه بالنظر إلى اسم المحقِّق وإلى الصورة الواضحة التي استطاع أن يرسمها عن كتاب أرسطو ، بل بعد سلسلة من الاستنباطات الفاسدة .

فإن أتاح لباسكرفيل لقاءُه الأخير مع يورج أن يميط اللثام عن القاتل المفترض فلقد جعله يفهم أيضا كم ضلَّ في استنتاجاته ، فبناء على تحليله للجرائم الأولى ، اعتقد باسكرفيل أن القاتل كان ينفذ نبوءات سفر الرؤيا بحذافيرها وأن طبيعة الجرائم كانت مطابقة لنص الأبواق السبعة[١] .

ونكتشف ، بعد فوات الأوان ، أن الطريق إلى الحقيقة طريق وعرة ، خصوصا أن يورج راقب باسكرفيل وشاهده يبني هذيانه التأويلي على سفر الرؤيا فقرر أن يضلله بأن يضع في طريقه علامات كاذبة تؤكد له صحة نظريته . ما يحصل بعد ذلك ، وهنا قمة المفارقة ، هو أن القاتل من فرط تضليله لباسكرفيل انتهى به المطاف إلى أن أضل نفسه عندما اعتقد

(١) لم يرتكب يورج الجرائم كلها : فأحد الرهبان انتحر وآخر قتله راهب .

أن جرائم القتل كانت تخضع لخطة إلهية[١] . وهكذا يكتشف باسكرفيل أنه لم يتوصل إلى معرفة الحقيقة إلا بالمراكَمَة العشوائية للأخطاء التي ارتكبها هو نفسه :

وهكذا إذاً . . .صنعت أنا رسما خياليا لشرح تحركات القاتل ، والقاتلُ امتثل له . وهذا الرسم الخيالي بالذات هو الذي دلني على أثرك[٢] .

وتثير الاستنتاجات الخاطئة التي يبنيها باسكرفيل باستمرار مسألة أخرى لا تطرحها الرواية بشكل مباشر بل تكتفي بالإشارة إليها ، ألا وهي مسألة الشك في صحة الحل الذي توصل إليه في النهاية . فإن قبلنا واقع أن باسكرفيل استطاع التعرف على الكتاب وعلى القاتل لا بالاستدلال المنطقي بل بسلسلة من الاستنباطات الخاطئة ، فلا دليل إذاً على أن النتائج التي وصل إليها صحيحة . وبما أن الرواية تروي لنا مغامرات محقق لا يكف عن ارتكاب الأخطاء ، فمن

(١) «لقد أمدني أليناردو بفكرته ، ثم سمعت من بعضهم أنك أنت أيضا وجدتها مقنعة ، عندئذ اقتنعتُ أن نظما إلهيا كان ينظم هذه الميتات التي لم أكن مسؤولا عنها» (ص ٥٠٦)

(٢) نفسه . الترجمة الفرنسية التي يقتبس منها بايار تقول رسم [أو ترسيمة] «خاطئ» وهذه الكلمة برأينا أوضح وأليق بالسياق من «خيالي» (المترجم)

الصعب أن نصدّق النتائج التي يعتقد أنه وصل لها أخيرا[١] .

وعلى ذلك ، لا يُستبعد أن يكون باسكرفيل مخطئا بشأن الكتاب وبشأن القاتل ، ولا يمكننا أيضا أن نستبعد احتمال أن يكون محقا بشأن أحدهما ومخطئا بشأن الآخر . وإن افترضنا ، وهو ما يجب إثباته ، أن يورج هو المجرم ، فمن مصلحته أن يُمدَّ باسكرفيل في توهمه أن الكتاب الغامض هو فعلا الجزء الثاني من صناعة الشعر لأرسطو ، خصوصا إن كان يريد حماية كتاب أخطر من كتاب أرسطو . وعلى أيٍّ حال ، تثير سخرية يورج التي ثبت عليها حتى النهاية دون أن يصدّق باسكرفيل في الحل الذي توصل إليه الشكوكَ بهذا الحل ، الذي يبدو ، بعد كل تلك الأخطاء المتراكمة ، صعبا إثباتُه ، هذا على أقل تقدير .

**

تبين رواية إيكو ، أكثر من الأمثلة الأخرى ، أن الكتب التي نتحدث عنها لا تكاد تشبه الكتب «الواقعية» في شيء - وأنّى لنا بمثل هذه؟ - وليست في أغلب الأحيان إلا كتبا-شاشات[٢] . أو إن شئت قل إننا لا نتحدث عن الكتب بل

---

٤٨ أنظر كتابي : ك .ن . + (*Qui a tué Roger Ackroyd?* Minuit, 1998)

(٤٩) يستخدم فرويد مصطلح «ذكريات الشاشة» [أو «الذكريات التي تستر»] ليسمي ذكرياتِ الطفولة المغالطةَ التي تخفي ذكريات أخرى لا يتقبلها الوعي .

أنظر : ك .ت . ++

"*Sur les souvenirs-écrans*", *in Névrose, psychose et perversion*, PUF, 1re éd. 1973

عن موضوع إبدال صنعناه لهذا الظرف .

على الصعيد المادي البحت ، كتاب أرسطو هو إلى حد بعيد كتاب افتراضي ، فلا يورج ولا باسكرفيل يعرفانه . أما يورج فلقد فقد بصره منذ سنوات عديدة ففكرته عنه صارت رهينة بذكرياته وحدها التي أعاد صياغتَها هذيانُه . وأما باسكرفيل فلا يمكنه أن يتصفحه إلا على عجل ، والأهم من ذلك هو أنه مضطر إلى أن يثق بالصورة التي رسمها عنه ، ولقد رأينا كم هي غائمة . هكذا يمكننا أن نقول دون شك إن الرجلين لا يتحدثان عن الكتاب نفسه لأن كلاً منهما يبني موضوعا متخيلا هو نتيجة سيرورة داخلية لا تقارن بغيرها .

لا تزيد استحالة الوصول إلى النص إذاً طبيعتَه الإسقاطية إلا حدَّةً فيصير الكتاب وعاءً لاستيهامات الرجلين . أما يورج فيجعل منه ذريعة لما يهتاج في صدره من هواجس بسبب المشاكل التي تواجهها الكنيسة وأما باسكرفيل فيرى فيه عاملا إضافيا في مقاربته النِّسبِويَّة للإيمان . واحتمالُ أن تلتقي استيهاماتهُما ، إلا في الوهم المشترك ، هو احتمال ضعيف خصوصا أنه لا أحد منهما أَمسَك الكتاب بيديه حقا .

ولمن أراد أن يقتنع بأن كل كتاب نتكلم عنه هو كتاب-شاشة وعنصر إبدال وتعويض في سلسلة الكتب اللانهائية ، يكفيه أن يجري تجربة بسيطة بأن يقارن بين ذكرياته عن كتاب أحبه في طفولته وبين الكتاب «الفعلي» نفسه ، ليكتشف إلى

أي حد ذاكرتنا عن الكتب ، وخصوصا عن تلك التي عنت لنا الكثير حتى أنها صارت جزءا منا ، هي باستمرار خاضعة لما يصنعه بها موقفنا الراهن ورهاناته اللاواعية .

ويتمثل الكتاب الشاشة في كل ما يعرفه القارئ ، أو يظن أنه يعرفه ، عن الكتاب وبالتالي في كل الأحاديث المتبادلة عنه ، فالخطابات التي ننسجها حول الكتب هي في جزء كبير منها خطابات عن خطابات أخرى عن الكتب ، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية . ونجد في مكتبة الدير رمزا واضحا عن هذه الخطابات المتشابكة التي تُخفي اللغة فيها الكتابَ ، لأنها ، أي المكتبة ، فضاءُ التعليق اللانهائي بامتياز .

بين هذه الخطابات ، تحتل تلك التي نقولها لأنفسنا مكانة ليست بالهينة ، لأن كلامنا على الكتب يفصلنا عنها ويحمينا منها ، تماما كما يفعل كلامُ الآخرين عنها ، فما أن نشرع في القراءة ، بل قبل ذلك ، حتى نبدأ حديثنا عن الكتب ، لأنفسنا أولا ثم لغيرنا . هذه التعليقات والآراء هي التي سنتعامل معها بعد ذلك ، وستُبعِد عنا الكتب الفعلية التي ستصبح إلى الأبد كتبا افتراضية .

**

يتجلى الكتاب ، مع إيكو أكثر منه مع فاليري ، موضوعا عشوائيا يفتقر حديثنا عنه إلى الدقة وتتداخل معه استيهاماتنا وأوهامنا باستمرار . ولا يختلف الجزء الثاني من صناعة

الشعر ، الذي يستحيل العثور عليه في مكتبة لا حد لها ، عن أغلب الكتب التي نتحدث عنها طوال حياتنا ، سواء أقرأناها أم لا : فكلها كتب ركّبناها تركيبا جديدا بينما اختفت الكتب الأصلية التي ركبناها منها وراء كلامنا وكلام غيرنا وعبثا نأمل ، حتى لو كنا مستعدين لندفع حياتنا ثمنا لذلك ، أن نلمسها يوما بأصابعنا .

الفصل الرابع
الكتب التي نسيناها

أين نسأل، مع مونتين، السؤالَ عن كتاب قرأناه ونسيناه تماما بل نسينا أننا قرأناه، هل يبقى كتابا قرأناه؟

لا يوجد كبير فرق إذاً بين كتاب «قرأناه» - هذا إن كان لهذا التصنيف معنى - وكتاب تصفحناه. وما يزيد من وجاهة تصفح فاليري للكتب التي يتحدث عنها وقراءة باسكرفيل لها دون حتى أن يفتحها هو أن أكثر القراءات جدية وكمالا سرعان ما تشبه القراءة السريعة وتتحول بعد ذلك إلى تَصفُّح. ويكفي لندرك ذلك أن نضيف لفعل القراءة البعدَ الذي يهمله الكثير من المنظرين، ألا وهو الزمن. فلا تنحصر القراءة في مجرد معرفة نص أو تحصيل عِلم، بل هي أيضا منذ البداية منخرطة في عملية نسيان لا يمكن إيقافها.

وأنا أقرأ، أبدأ بنسيان ما قرأته وهذه العملية لا رادَّ لها ولا تتوقف إلى أن تأتي لحظة أصبح فيها وكأني لم أقرأ الكتاب وألحق بركب اللاقراء الذين لم أكن لأفارقهم لو أني كنت أنبَه

وأفطَن . فأن نقول إننا قرأنا كتابا هو أقرب إلى المجاز المرسل منه إلى الحقيقة ، لأننا لا نقرأ من الكتاب إلا جزءا منه كبيرا أو صغيرا وحتى هذا الجزء محكوم عليه ، بعد فترة من الزمن تطول أو تقصر ، أن يختفي . فعندما نحدث أنفسنا ونحدث غيرنا فنحن لا نتحدث عن الكتب بقدر ما نتحدث عن ذكريات تقريبية تُعدَّل وفقا لظروف اللحظة الراهنة .

**

لا قارئ يستطيع أن يدعي أنه في مأمن من عملية النسيان تلك ، بما في ذلك أكبر القراء . والأمر يسري على مونتين الذي تعودنا أن نربطه دائما بالثقافة الكلاسيكية والمكتبات مع أنه يقدم نفسه دون حرج ، وبشكل من أشكال الصراحة كأنها تستبق صراحة فاليري ، على أنه قارئ نسِيّ .

وبالفعل ، نقص الذاكرة هو أحد الموضوعات المتكررة في المحاولات[١] ، حتى وإن لم يكن أشهرها ، فمونتين يشتكي باستمرار منه ومما يسببه له من حرج . فهو يروي مثلا كيف أنه لا يذهب إلى مكتبته ليتحقق من أمر ما دون أن ينسى وهو في طريقه إليها سبب ذهابه إليها أصلاً وما الذي ذهب يبحث عنه[٢] ، وهو مضطر إذا تحدث إلى أن يراقب كلامه عن كثب

---

(١) ك .ت . وك .س .ب . ++

(٢) مونتين ، المحاولات *Les Essais, II*, PUF, 1999, p. 650

لكي لا ينسيه آخرُ كلامِه أوّلَه ، ولأنه لا يستطيع حفظ أسماء الناس فهو مجبر على ألا ينادي خدمه إلا بوظائفهم أو بأسماء البلاد التي جاءوا منها .

والمشكلة خطيرة إلى حد أن مونتين ، وهو باستمرار على شفا حفرة من أزمة الهوية ، يخشى أحيانا أن ينسى اسمه ويتساءل كيف سيواجه الحياة اليومية عندما سيأتي اليوم المحتوم الذي سيحدث فيه هذا النسيان لا محالة ، وهو النتيجة المنطقية لحالات النسيان الأخرى .

ولهذا النقص العام في الذاكرة طبعاً أثره على الكتب التي يقرؤها ومونتين يعترف اعترافا لا لبس فيه ، منذ بداية الفصل الذي يخصصه لها ، أنه يلقى صعوبة بالغة في الاحتفاظ بأثر عن قراءاته :

إن كنت رجلا يقرأ ، فلست بالرجل الذي يحفظ[١] [ما قرأ]

وهذا الإمّحاء تدريجي ونسقي لأنه يمس تباعاً كل مكونات الكتاب - من الكاتب إلى النص - التي تزول من الذاكرة بالسرعة نفسها التي دخلتها بها :

أنا أتصفح الكتب ولا أدرسها ، وما أتذكره منها لا أعود أعتبره ملكا لغيري . وحدها تبقى المادةُ التي

---

(١) نفسه ، ص ٤٠٨ .

استفاد منها رأيي والأفكار التي تشبَّعها ، أما الكاتب والمكان والكلمات وكل الملابسات الأخرى فأنساها فورا[١] .

هذا الامحاء هو الوجه الآخر لشكل من أشكال الإثراء ، ومونتين يسارع إلى نسيان ما قرأه تحديدا لأنه جعله مِلكا له كما لو كان الكتاب مجرد حامل مؤقت لحكمة لا صاحب لها ولم يعد له ، حالما يؤدي وظيفته ، إلا أن يختفي بعد أن يبلغ رسالته . لكن أن لا يكون للنسيان مساوئه فقط لا يكفي لحل المشاكل التي يطرحها ، النفسية منها خصوصا ، ولا يزيل الهاجس - الذي تزيد حِدَّتَه ضرورةُ أن نكلم الآخرين كل يوم - من أن لا نعود قادرين على الاحتفاظ بأي شيء في ذاكرتنا .

**

لا شك في أن كل واحد منا يعيش هذا النوع من المُزعِجات ومن طبيعة أي قراءة ألا تعطينا إلا معرفة واهية ومؤقتة ، لكن ما يبدو خاصا بمونتين دون سواه ويكشف عن مدى عمق مشاكل الذاكرة عنده ، هو أنه عاجز عن أن يتذكر إن كان قرأ هذا الكتاب أو ذاك :

لكي أعوض بعض الشيء عن خيانة الذاكرة التي بلغت بي مرارا حدَّ أن أحمل الكتاب معتقدا

---

(١) نفسه ، ص ٦٥١ .

أنني لا أعرفه وأنا الذي قرأته بتمعن منذ سنين خلت وخربشته بملاحظتي ، عودت نفسي منذ مدة على أن أسجل في آخر كل كتاب (و أعني بذلك الكتب التي لا أنوي استعمالها إلا مرة واحدة) تاريخ فراغي من قراءته وما استخلصته منه بشكل عام ليعينني ذلك على تمثُّل رأيي بكاتبه عندما قرأته[1] .

هنا تُطرح مشكلة النسيان بشكل أكثر حدة ، فهو لا يطال الكتابَ بل قراءَته وهو بذلك لا يمحو موضوع القراءة فحسب - الذي ستبقى خطوطه في هذه الحالة ماثلة للذهن ولو بغموض - لكنه يمحو فعلَ القراءة ذاتَه كما لو أن طبيعة المحو الجذرية انتهى بها الأمر إلى أن تطال كل ما يتعلق بموضوع القراءة . ولنا أن نسأل هنا هل يمكن لقراءة لا نتذكرها أن تحتفظ باسم «القراءة» .

والغريب في الأمر ، عندما نرى كيف يتذكر مونتين بشيء من الدقة بعض الكتب التي لم تعجبه (فهو قادر مثلا على التمييز بين أنواع نصوص شيشرون أو حتى بين أجزاء الإنياذة[2]) ، هو أننا نشعر بأن هذه الكتب دون غيرها - ربما

(١) نفسه ، ص ٤١٨ .

(٢) ك .س .ب . ++ .

لأنها لفتت انتباهه أكثر من غيرها - هي التي أفلتت من براثن النسيان . وهنا أيضا ، يتكشف دورُ العاملِ العاطفي حاسماً في إحلال الكتاب-الشاشة مكان الكتاب الفعلي الافتراضي .

ولأنه عاجز عن أن يتذكر ، حل مونتين المشكلة بفضل نظام عبقري من الملاحظات والحواشي التي كتبها في آخر الكتاب . وبفضل هذه الملاحظات ، صار بإمكان مونتين ، عندما يحدث النسيان ، أن يستعيد الرأي الذي كوَّنه عن الكاتب وكتابه عند القراءة . ويمكننا أن نفترض أيضا أن لهذه الحواشي مهمة طمأنته أنه قرأ حقاً الكتب التي ترك فيها الملاحظات دليلا على أنه مرَّ من هناك آنفا ولعله يسترشد بها في فترات النسيان .

**

إن تابعنا قراءة هذا النص المخصص للقراءة فسنزداد دهشة ، فبعد أن شرح لقارئه سبب اتخاذه الملاحظات ومنهجيته في تقييدها ، راح مونتين بكل هدوء يقتبس له من هذه الملاحظات أي يحدثه عن كتب لا يستطيع أن يقول جازما إن قرأها أم لا ، وهو الذي نسي ما فيها حتى أنه مضطر إلى أن يعتمد على الملاحظات التي كتبها هو نفسه لكي يتذكر :

هو ذا ما كتبته منذ ما يقرب من عشر سنين على نسختي من كتاب غيشاردان (فأياً تكن اللغة التي

تتكلمها الكتب ، أنا أكلمها دائما بلغتي)[١]

فأول من «علق» عليهم مونتين من الكتاب هو مؤرخ عصر النهضة غيشاردان الذي كان يعتبره «مؤرخا مُجِدّا»[٢] وجديرا بالثقة خصوصا أنه كان طرفاً في الأحداث التي يرويها ولا يبدو ميَّالاً إلى تملق العظماء . أما نموذجه الثاني فهو فيليب دي كومين[٣] الذي لا يفتأ يثني عليه مكبِرا فيه لغته البسيطة وأسلوبه النقي في السرد وأنه لا يفتخر بنفسه . ويذكر مونتين أيضا مذكرات[٤] جواكيم دوبيليه ، الذي يعجبه فيه أنه تولى عددا من المناصب لكنه يخشى من أن يجعله ذلك متحيزا للملك[٥] .

وهو يقرأ ملاحظاته لكي يعلق على الكتب التي لا نعلم أولاً إن كان يتذكر هل قرأها أم لا ، وثانيا إن ترك - في حال تذكر أنه قرأها فعلاً - أثرا عن مضمونها ، وجد مونتين نفسه في تناقض . فالتعليق الذي يقرؤه ، ليس تعليقه حقاً ولكنه ليس غريبا عنه تماما ، وهو الآن يعرض على القارئ الانطباعات

---

(١) مرجع مذكور ، ص ٤١٨ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه ، ص ٤١٩ .

(٤) ك أ . + .

(٥) مرجع مذكور ، ص ٤١٩ .

التي انطبعت في ذهنه عن هذه الكتب في الماضي ولا يكلف نفسَه عناء معرفة إن كانت هي نفسها انطباعاته الآن .

ويجد مونتين ، وهو المتعود على الاقتباس ، نفسه في موقف غريب ، فهو لا يحيل إلى كتاب آخرين بل إلى نفسه . وبالنهاية ، لم يعد ثمة فرق بين الاقتباس والاقتباس الذاتي من حيث أن مونتين ، الذي نسي ما قاله عن هؤلاء الكُتَّاب بل نسي إن كان قد قال عنهم شيئا أصلاً ، صار غيرَ نفسه ، تفصله عنها خيانة ذاكرتِه له ويقرأ نصوصه محاولا تلمس طريقه إليها .

مع ذلك ، ومهما تكن فكرة نظام الملاحظات مدهشة ، كل ما يفعله مونتين بالنهاية هو أنه يستخلص النتائج المنطقية لما يعرفه كل من اعتاد الكتب ، تصفَّحها أم لم يفعل ، ومهما تكن حال ذاكرته : أنه لا يحتفظ منها ، سواء أدوَّن ملاحظاته أم لم يفعل ، ومهما يعتقدْ صادقا أن ذكرياته عنها راسخةٌ ، إلا بأجزاء متفرقة متناثرة ، تسبح كالجزر الصغيرة على محيط النسيان .

**

ثمة مفاجآت أخرى تنتظر القارئ ، فسيكتشف أن مونتين - الذي ينسى كتب الآخرين إلى حد أنه لا يتذكر حتى إن كان قد قرأها أم لا - ليس بأقدر على تذكر كتبه ذاتِها :

لا عجب أن يكون مصير كتابي هذا كمصير غيره

من الكتب وأن تُفلِتَ ذاكرتي ما أكتبه كما تفلت ما أقرؤه، وما أعطيه كما آخذه[1].

ويجد مونتين نفسه، إذ لا يستطيع أن يتذكر ما كتبه، أمام الخوف الذي يتملك من تخونهم ذاكرتهم: أن يفعل الشيء نفسه مرارا وتكرارا دون حتى أن يعلم وأن يخوض التجربة المقلقة التي تتمثل في أن لا يعود المرء يتحكم في ما يكتب ليظل، دون أن يدرك ذلك، وفيا لنفسه أكثر مما ينبغي. ولهذا الخوف ما يبرره خصوصا وأن المحاولات لا تطرق مواضيع آنية وراهنة بل تناقش مسائل أبدية، تقبل النقاش في أي وقت وتحتمل بالتالي أن يعرض لها الكاتب الفاقد لذاكرته أكثر من مرة دون أن ينتبه، وبالعبارات ذاتها:

لست أضيف هنا شيئا جديدا، بل هي أفكار مشاع لعلها راودتني لمئات المرات وأخشى أن أكون قد كتبتها قبل اليوم[2].

هذه «التكرارات» التي كان مونتين يجدها مؤسفة عند كاتب مثل هوميروس والتي آخذَه بها، بدت له «مُهلكة» أكثر عندما تكون في نصوص كنصوصه هو، التي «لا تجذب إلا

(١) نفسه، ص ٦٥١.

(٢) مرجع مذكور، الجزء الثاني، ص ٩٦٢.

الاهتمام السطحي والعابر»[١] والتي يوشك إذاً أن يعيد كتابتها كلمة كلمة ، بين فصل وآخر دون حتى أن يدرك ذلك .

لكن الخوف من التكرار ليست النتيجة المحرجة الوحيدة لنسيان الكتب . ثمة نتيجة أخرى تتمثل في أن مونتين لم يعد يتعرف حتى على نصوصه ذاتها عندما يقتبسها أحد أمامه («يحيلني الناس إلى نفسي كل مرة دون أن أشعر بذلك»[٢] ، أي : ما أكثر ما يقتبس الناس **المحاولات** أمامي دون أن أدرك ذلك) ، فيجدَ نفسه في وضع من يتحدث عن نصوص لم يقرأها مع أنه هو من كتبها .

هكذا فالقراءة عند مونتين ليست مرتبطة بضعف الذاكرة فحسب بل هي كذلك ، بسبب الازدواجية التي تثيرها ، مرتبطة بالخوف من الجنون ، فإن كانت القراءة عامل إثراء أثناء حصولها فهي تتسبب في الوقت نفسه بضياع الشخصية ، من حيث أنها لا تكف عن تحويلنا ، بما أننا لا نستطيع أن نحبس حتى أصغر النصوص ، إلى ذوات عاجزة عن التوافق مع نفسها .

**

باختباره المتكرر لمحنة اختفاء الذات ، يبدو مونتين ، أكثر من كل الكتّاب الذين التقينا بهم لحد الآن ، وكأنه يزيل

---

(١) نفسه .

(٢) مرجع مذكور ، الجزء الثاني ، ص ٦٥١ .

الحدود بين القراءة واللاقراءة . فإن راح الكِتاب يختفي من الذاكرة حالما نقرأه ، إلى حد أننا لا نعود نتذكر إن كنا قد قرأناه ، فَقَدَ مفهوم القراءة نفسه كل وجاهة ، من حيث أن أي كتاب ، فُتح أم لم يُفتح ، يصير في نهاية المطاف مكافئا لأي كتاب آخر .

حتى وإن بدت حالة مونتين استثنائية ، لا تقول علاقته مع الكتب في الواقع إلا الحقيقة بشأن علاقتنا نحن بها . فنحن لا نحتفظ في ذاكرتنا بكتب موحدة متجانسة ، بل بشذرات ننتزعها من قراءات متفرقة وجزئية ونخلط بعضها ببعض في أغلب الأحيان وفوق كل ذلك نعدّلها ونبدّلها تِبَعاً لاستيهاماتنا : هي إذا نتفٌ مزورة تشبه ذكريات الشاشة التي ذكرها فرويد وتتمثل وظيفتها الرئيسة في إخفاء غيرِها .

سيكون علينا ، بعد مونتين ، أن نتحدث لا عن القراءة بل بالأحرى عن إلغاء القراءة لنَصِف سيرورة نسيان الكتبِ المستمرةَ التي تجرفنا ، سيرورةً تضيِّع المرجعيات وتختلط وتحول الكتب - التي لا يبقى منها غالبا إلا عناوينُها أو بعض الصفحات الغائمة - إلى ظلال مبهمة تتزحلق على سطح الذاكرة .

أن لا تكون الكتب مرتبطة بالمعرفة فقط بل أيضا بفقدان الذاكرة وحتى بضياع الهوية ، هذا ما يجب ألا يغيب عن ذهننا كلما تفكرنا في القراءة وإلا فلن ننتبه إلا للجانب الإيجابي والتراكمي في معاشرة الكتب . نحن عندما نقرأ لا نتعلم فقط

بل ننسى أيضا - وربما حصراً - أي أننا نواجه ما فينا من نسيان لأنفسنا .

إن الذات القارئة التي ترتسم صورتها في صفحات مونتين ليست إذاً ذاتاً واحدة واثقة بنفسها ، بل هي ذاتُ قارئٍ متردد ضائع بين شذرات من نصوص لا يكاد يتعرف عليها ، وتضعه الحياة في مواقف مرعبة ، إذ لم يعد قادرا على التمييز بين ما هو له وما هو لغيره ، يوشك فيها أن يصطدم في أي لحظة بجنونه وهو يقرأ الكتاب .

**

مهما تكن تجربة مونتين مقلقة ، ففيها أيضا أوجه إيجابية فهي تطمئن كل من يرسمون في أذهانهم عن الثقافة صورة مثاليةً ومفارِقَة . ولا بد من أن نتذكر أن كل القراء الجادين الذين نلتقيهم ونكلمهم هم أولاً ، على غرار مونتين ، لاقراء دون وعي منهم ، ويسري هذا الحكم حتى على الكتب التي يعتقد هؤلاء بحسن نية أنهم يعرفونها حق المعرفة .

إن تصور القراءة باعتبارها خسارة - سواء أوقعت الخسارة على أثَرِ تصفحِ الكتاب أو سماعِنا به فقط أو نسيانٍ تدريجي - بدلاً من القراءة باعتبارها رِبحا هو دافع نفسي لا غنى عنه لمن يريد أن يرسم استراتيجيات ناجعة تُخرجه من المواقف الصعبة التي حان الوقت الآن ، بعد أن عرّفنا أنواع اللاقراءة المختلفة ، لأن نتطرق لها .

عن المواقف الخطابية

الفصل الأول
في الحياة الاجتماعية

أين يروي غراهام غرين موقفا مرعبا وجد فيه البطل نفسه أمام قاعة مليئة بمعجبين ينتظرون منه بفارغ الصبر أن يقول رأيه في كتب لم يقرأها .

بعد أن درسنا أهم حالات اللاقراءة التي رأينا أنها لا يمكن بحال أن تُختزل في مجرد غياب القراءة بل أنها قد تتخذ أشكالا أدق من ذلك ، أقترح الآن التطرق إلى بعض المواقف النموذجية التي يجد القارئُ ، أو بالأحرى اللاقارئ ، نفسَه فيها مجبرا على أن يتحدث عن كتب لم يقرأها ، لعل الأفكار التي استخلصتها من تجاربي الشخصية تنفعه .

أكثر هذه المواقف شيوعا هي التي تخلقها الحياة الاجتماعية وخصوصا كل تلك المناسبات الاجتماعية التي نستدرج فيها إلى أن نتكلم أمام جمهور من المستمعين . هكذا ، قد يتفق أثناء سهرة ما أن يدور النقاش حول كتاب لم نقرأه وأن نضطر - لأن هذا الكتاب يفترض فيه أن يكون معروفا عند كل

امرئ مثقف ولأننا أخطانا وأجبنا بسرعة أننا قرأناه - إلى أن نحاول الظهور بمظهر لائق لنحفظ ماء الوجه .

لا شك في أن هذه من اللحظات المزعجة ، لكن يمكننا بشيء من اللباقة أن نفلت منها بأيسر المؤن ، كأن نصرف النقاش إلى موضوع آخر مثلاً . لكن موقفا كهذا قد يتحول إلى كابوس عندما يجد الشخص المجبر على الحديث عن كتاب لم يقرأه نفسَه محل اهتمام جمهور كامل يترقب ردودَ فعله بفارغ الصبر . ويذكرنا هذا بما سماه فرويد «أحلام الامتحان» - أين يرى الحالم المذعور نفسه وكأنه استدعي ليجتاز امتحانا وهو غير مستعد له[1] - ويعيد بذلك إلى الوعي مجموعة كاملة من

(١) «إن كل من اجتاز امتحان الباكالوريا في ختام الدراسة الثانوية يشكو من إلحاح هذا الحلم من أحلام الهيلة في ملاحقته : أنه قد رسب في الامتحان ، أو أنه مضطر إلى إعادته من جديد ، إلخ . وأما الذين حصلوا على دراسة جامعية فيحل عندهم محلٌ هذا الحلم النمطي حلم آخر يخيل إليهم أنهم قد رسبوا في امتحان الإجازة الجامعية ، وهو ما يعترضون عليه سدى وهم نيام محتجين بأنهم يعملون منذ سنوات كأطباء أو محاضرين بالجامعة أو رؤساء أقلام : تلك ذكريات لا تجتذر عن ألوان من العقاب لقيناها في طفولتنا جزاءً على سوء فعالنا ، ذكريات تُبعث في نفوسنا من جديد رابطة نفسها بهاتين اللحظتين الحاسمتين في تاريخ حياتنا المدرسية ، بـ!يوم الغضب ، ذاك اليوم! ، يوم نمتحن أعسر امتحانين» (تفسير الأحلام ، ترجمه د . مصطفى صفوان ، راجعه د . مصطفى زيور ، دار المعارف ، ١٩٩٤) [بيير بايار يقتبس من ترجمة فرنسية ويضع أمامها : ك .ن . ++]

المخاوف الدفينة من أيام الطفولة .

**

هذا هو بالضبط ما يحصل لرولو مارتينز في الرجل الثالث[١] ، رواية غراهام غرين التي اقتُبس منها فيلم كارول ريد الشهير .باعتباره الشخصية الرئيسية في الرواية ، يجد مارتينز نفسه في بداية الكتاب في فيينا ما بعد الحرب العالمية الثانية ، المدينة المقسمة إلى أربعة قطاعات تديرها فرنسا وإنكلترا والولايات المتحدة والإتحاد السوفييتي .

وذهب مارتينز إلى فيينا ليلتقي صديق الطفولة هاري لايم الذي طلب منه أن يوافيه إلى هناك ، لكنه يكتشف ، إذ يذهب إلى مسكن لايم ، أن صديقه لقي لتوِّه حتفه وهو يخرج من منزله عندما دهسته سيارة ، فيتوجه إلى المقبرة التي تجرى فيها مراسم الدفن ويتعرف هناك على آنا ، عشيقة لايم وعلى رجل من الشرطة العسكرية ، واسمه كالُوَاي .

وهو يسأل الشهود في الأيام التي تلت الحادث ، يلاحظ مارتينز عددا من التناقضات في رواياتهم ويقتنع في نهاية المطاف بأن صديقه لم يمت بحادث سير بل مات قتلا . ولدى كالواي أيضا شكوكه بشأن ملابسات موت لايم ، لكن لأسباب أخرى . فهو يعلم أنه لم يكن فقط ذاك الصديق الصدوق كما

---

(١) ك .ت . ++

يتذكره مارتينز بل كذلك مجرما لا ذمة له ، استغل ظروف ما بعد الحرب ليثري من بيع البنسلين الفاسد الذي يقتل من يتعاطاه .

وهو يغادر ذات يوم شقة آنا التي وقع في غرامها هو أيضا ، يشاهد مارتينز رجلا واقفا في الشارع يترصد وإذَا به لايم ، فهو لا يزال حيا في الحقيقة لكنه اختلق حادث موته بمساعدة عدد من الشركاء لكي لا تعتقله الشرطة .

وعن طريق أحد هؤلاء الشركاء ، يطلب مارتينز مقابلة لايم ، ويحصل اللقاء في الدولاب الكبير في حديقة براتر . ويتكشف لايم عن الفتى الودود كما عرفه مارتينز منذ طفولته لكنه يتكشف أيضا من حين لآخر عن شخص لا ذمة له ولا يهتم بمصير ضحاياه .

ويقرر مارتينز ، الذي أرعبه ما آل إليه صديقه ، أن يتعاون مع الشرطة وينصب له فخاً بأن يحدد معه موعدا للقاء آخر ، لكن لايم ينجح في الهروب عبر شبكة المجارير تحت الأرض مثخنا بجراحه فيجهز عليه مارتينز ليخفف عنه ألمه . ويغادر مارتينز بعد ذلك فيينا بصحبة آنا .

**

إلى جانب هذا الخط السردي الرئيسي ، البوليسي ، ثمة خط آخر أكثر فكاهية يدور حول مهنة مارتينز . فالرجل كاتب لكنه لا يدعي لنفسه هذه الصفة ، ويكمن تواضعه في أنه لا

يكتب أدبا راقيا بل «روايات رعاة البقر» باسم مستعار هو بَك دَكستَر وبعناوين موحية من قبيل فارس سانتا-في الوحيد[١] .

ويتسبب هذا الاسم المستعار في سوء تفاهم يمتد على طول الكتاب ، إذ تخلط مصالح الشؤون الثقافية في السفارة البريطانية بينه وبين دكستر آخر اسمُه بنيامين وهو روائي نخبوي تنتمي أعماله ، ومنها الجؤجؤ المنثني[٢] ، إلى التيار نفسه الذي تنتمي إليه أعمال هنري جيمس .

لكن مارتينز حريص على ألاّ يبدد سوء التفاهم لأنه وصل إلى فيينا مُملِقا ، وبفضل هذا الخطأ حصل على غرفة في فندق وهو بحاجة لها ليتابع تحقيقه ، على أنه من جهة أخرى يسعى جاهدا إلى أن يتجنب اللقاء بمسؤول الشؤون الثقافية ، كْرَابِن ، خشية أن يجد نفسه مضطرا لأداء واجباته .

وتسوء الأمور ذات أمسية عندما يصطحب كرابن مارتينز عنوة ليلقي محاضرة أدبية أمام جمهور من المعجبين ، وإذَا به ، باعتباره دكستر ، مضطر إلى التعليق على أعمال دكستر ، وهي الأعمال التي يُفترض أنه متخصص بها - فالمفروض أنه هو - لكنه في الواقع لم يكتبها ولم يقرأها .

**

---

٦٧ ك . أ . ++

٦٨ ك . أ . - -

ويزيد وضع دكستر تعقيدا أن دكستر الآخر يسكن في منطقة من الأدب يعتبر هو غريبا عنها لأنه يكتب روايات رخيصة، إلى حد أنه عاجز تماما عن الإجابة على أسئلة الجمهور بل حتى عن فهم معناها في أغلب الأحيان:

واستغلق على مارتينز السؤال الأول لكن كرابن لحسن الحظ ملأ الفراغ وأجاب بدلاً منه إجابة نالت استحسان الجميع(١).

ما يزيد وضع دكستر حرجا على حرج هو أنه لا يقف أمام جمهور عادي بل أمام حلقة من المعجبين، المولعين بالأدب و«بأعماله» وهم، إذ ظفروا أخيرا بدكستر، يريدون تكريمه والتباهي أمامه ولذلك راحوا يطرحون عليه أسئلة لا يطرحها إلا خبير:

وسألته بنبرة يائسة امرأة رقيقة ذات وجه ممتلئ طيبة وتلبس صدرية صوف محوكة باليد:

- ألا ترى معي يا مستر دكستر أنه لا أحد، لا أحد مطلقا، وصف الأحاسيس بشاعرية كما فعلت فرجينيا وولف؟ أعني من بين كتاب النثر.

وهمس له كرابن:

(1) *Le troisième homme*, trad. Marcelle Sibon, Le livre de poche, 1978, p 101.

- لعلّك تقول لها شيئا عن تيار الوعي .

- تيار ماذا؟

وحتى عندما يُطرح عليه السؤال عن المؤلفين الذين تركوا أثرهم في أعماله ، يجد مارتينز نفسه في ورطة لأنه - وإن كان له هو أيضا أساتذته الذين يكن لهم الإعجاب - ينحدر من سلالة تختلف تماما عن تلك التي ينحدر منها سَمِيُّه ، سلالةٍ أدبيةٍ يطبعها كتّاب الروايات الرخيصة :

- مستر دكستر ، هل لنا أن نعرف من الكاتب الذي تأثرت به أكثر من غيره؟

- غراي ، أجاب مارتينز دون تفكير

وغني عن البيان أنه فكر بصاحب فرسان القويسة القرمزية[1] ، وفرح إذ رأى أن إجابته لاقت استحسانا الجميع ، إلا شيخا نمساويا صاح يقول :

- غراي ! عن أي غراي تتحدث؟ أنا لم أسمع بهذا الاسم

- فأجاب مارتينز ، ظنا منه أنه لم يعد هنالك ما يخشاه :

- زان غراي ، فأنا لا أعرف شخصا آخر بهذا الاسم

وحيرته ضحكات مكتومة انبعثت من جهة الجالية الإنكليزية[2] .

---

(١) ك .أ . + +

(٢) مرجع مذكور ، ص ١٠١ .

أن يجيب مارتينز كيفما اتفق ، ذلك أمر لا أهمية له ولا يلغي ، كما هو بيِّن ، إمكانية حصول النقاش الذي أكمل مجراه الطبيعي . ذلك لأن الحوار لا يدور في سياق واقعي بل هو أقرب ما يكون إلى الحلم ويخضع لقوانينه الخاصة التي تختلف عن تلك التي تحكم سير حواراتنا العادية .

لكن كرابن شعر بأن مارتينز في موقف صعب وتدخَّل في نهاية المطاف ، وكانت النتيجة غير المقصودة هي أنه زاد الوضع تعقيدا إذ عمَّق سوء التفاهم بين الجمهور والكاتب :

- إنها مزحة خفيفة من مستر دكستر . هو يقصد غراي ، الشاعر غراي ، العبقري الهادئ السلس الرقيق : فليس صعبا أن نستخرج أوجه الشبه بينهما
- وهل اسمه زان غراي؟
- هنا تحديدا تكمن المزحة ، فزان غراي كتب ما نسميه «الويسترين» ، وهي روايات قصيرة مبتذلة تروي قصص الخارجين عن القانون ورعاة البقر .
- فهو لم يكن أديبا كبيرا إذاً؟
- كلا ، بالطبع لا ، قال المستر كرابن ، لا يمكنني حتى أن أدعوه أديبا بالمعنى الدقيق للكلمة[١] .

لكن كرابن بهذا الكلام يضع مارتينز في موقف لا يمكنه

(١) نفسه ، ص ١٠٢ .

احتماله لأنه يهاجم المجال الأدبي الذي يشكل عالمه الخاص ويمثل سبب وجوده . ورغم أن مارتينز عموما لا يعتبر نفسه أديبا إلا أنه صار كذلك فعلاً وهو يشهد تجريده من هذا اللقب على الملأ :

قال لي مارتينز إنه عندما سمع هذا الكلام شعر برعدة الغضب تنتابه ، فهو حتى تلك اللحظة لم يعتبر نفسه كاتبا أبدا لكن حذلقة كرابن أثارت غضبه إلى حد أنه صار يعتبر انعكاس النور على نظارات كرابن مصدرَ إزعاج إضافياً :

– لم يكن [زان غراي] إلا مسليا للجماهير ، قال كرابن

– وأجاب مارتينز بنبرة عنيفة : ولم لا يكون كذلك بحق الشيطان؟

– آه . . . أردت فقط أن أقول . . .

– وماذا كان شكسبير إذاً[(١)]؟

وزاد الوضعُ تعقيدا لأن كرابن ، وهو يحاول مساعدة كاتب لم يقرأ الكتب التي يتحدث عنها لأنه لم يكتبها ، وضع نفسه في موقف مماثل لأنه اضطر هو أيضا إلى الحديث عن كتب لا يعرفها ، وهو ما لم يتردد مارتينز في قوله له :

– هل قرأت لزان غراي؟

– كلا ، الواقع هو أنه لا يمكنني القول إن . . .

---

(١) نفسه .

- فأنت إذاً لا تعرف عمَّ تتحدث[1] .

وهو جواب مفحم ، حتى وإن كان كرابن يستند ، في حكمه ، على موقع زان غراي في المكتبة الجماعية التي تتيح لنا أن نكون فكرة عن الكتب . فبِناءً على الجنس الأدبي الذي تنتمي له روايات زان غراي وعلى عناوينها وعلى ما يقوله عنها مارتينز ، لم يعد ممنوعا على كرابن أن يقول رأيه ، شأنه في ذلك شأن كل اللاقراء المُخبَرين الذين التقينا بهم لحد الآن والذين لم يمنعهم وضعهم بتاتا من أن يفصحوا عن آرائهم هم أيضا .

**

ورغم همهمات الدهشة التي تسري من حين لآخر بين الحاضرين ، إلا أن مارتينز يتدبر أموره إلى حد ما ، ويرجع هذا لسببين .

السبب الأول هو ما يبديه من ثقة مطلقة بنفسه ، مهما تكن الأسئلة التي تطرح عليه :

- وجيمس جويس ، أين تضعه يا مستر دكستر؟

- ما الذي تعنيه بقولك «تضعه»؟ أنا لا أنوي أن أضع أيا كان في أي مكان

كان يومه مزدحما أيما ازدحام ، فلقد أفرط في الشرب مع كولر ، ووقع في الغرام ، وصديقه قُتِل ثم ها هو الآن يشعر أن

---

(١) نفسه ، ص ١٠٣ .

الناس يحقدون عليه دون وجه حق . كان زان غراي أحد أبطاله ولم يكن [. . .] ليحتمل كل حماقاتهم .

- أقصد ، هل ستضعه مع أكبر الكتاب؟

- سأصدقك القول ، أنا لم أسمع به قط ، ما هي الكتب التي كتبها؟(١)

لكن إن كانت ثقة مارتينز بنفسه راجعة لطبعه ، فمردُّها هو أيضا إلى منزلة السلطة الذي أنزله إياها منظمو اللقاء وجمهوره . وكل ما قد يقوله سيتحول لصالحه فليس واردا أبداً ، من حيث الموضع الرمزي الذي وُضع فيه وطالما أن هويته الحقيقية لم تنكشف ، أنه سيقول حماقات . وهكذا ، فكلما أبدى جهله بما يتحدث عنه ، صار أقوى حُجةً على صعيد آخر :

لم يكن يدرك ذلك ، لكنه كان يحدث أثرا عظيما ، فوحده كاتب كبير يتصرف بكل هذا الصلف الفريد من نوعه . وسجل عدد من الحاضرين اسم زان غراي على ظهر ظرف وهمست الكونتيسة لكرابن بصوت مبحوح :

- كيف نكتب زان؟

- الحق أني لا أعلم على وجه اليقين

وألقيت بعض الأسماء على مارتينز في وقت واحد ، أسماء صغيرة مدببة مثل شتيرن ، وحجارة مستديرة مثل

(١) نفسه ، ص ١٠٣ .

وولف . وصرخ شاب نمساوي تسد جبهته خصلة شعر سوداء [. . .] : «دافني دي موربيه» ، وقطّب المستر كرابن ونظر إلى مارتينز وهو يقول له :

– ترفق بهم[١] .

إن موقع السلطة هذا هو عامل رئيسي في حديثنا عن الكتب ، لا لشيء إلا لأن أبسط اقتباس نقتبسه من كتاب هو في أغلب الأحيان وسيلة لنثبت بها حجتنا أو لنُبطِل حجة غيرنا . ولمارتينز أن يربط بنيامين دكستر بتراث روايات الوستيرن كما شاء دون أن يخشى معارضة من أحد ، فإما أن يُنظر إلى كلامه على أنه وجهة نظر جديدة وفريدة أو أن يُحمل – إن جاوز الحد – على محمل الدعابة[٢] . في الحالتين ، يسبق

(١) نفسه .

(٢) قبل أن يصل إلى فيينا ، توقف مارتينز في فرانكفورت وهناك أيضا حصل معه الالتباس نفسه وحملت إجاباته الصريحة على محمل الدعابة أيضا :

واقترب من طاولته رجل تعرف في سيماه الصحفيَّ ولو كان على بعد فرسخ وسأله :

– هل أنت مستر دكستر؟

– نعم ، أجابه مارتينز وقد أُخذ على حين غرة

– أنت أصغر مما تبدو عليه في الصور ، قال الرجل ، [. . .] وإذا ، ما هو رأيك في الروايات الأمريكية؟ =

الاعترافُ بصواب الرأي التلفظَ به فلا يعود لمضمونه أهمية تُذكر .

إن الإشارةَ إلى رهانات السلطة ودراستَها ، أو إن شئت قل إن التحليل الدقيق للموقف الذي نقفه ونحن نتحدث عن كتاب ما ، هو أحد الأعمدة الرئيسية التي يجب أن يقوم عليها تفكيرنا في الكتب التي لم نقرأها ، فوحده تحليل كهذا قادر على إرشادنا إلى أفضل ما يمكن فعله عندما نجد أنفسنا في موقف كالذي وجد مارتينز فيه نفسه . سنعود لهذا لاحقا .

**

عندما يقف ليلقي محاضرة علنية ، يجد الكاتبُ الذي لم يقرأ الكتب التي جاء ليتحدث عنها نفسَه أمام مستمعين لم يقرؤوا تلك التي كتبها هو ، وهذا نموذج مثالي عما اصطُلح على تسميته **حوار الطرشان**[١] .

وإن كان الموقف كما صورته رواية **الرجل الثالث** يتخذ شكلا متطرفا ، فهو أشيع مما قد نتخيل عندما نتحدث عن

= - أنا لا أقرأها أبدا ، أجاب مارتينز

- كلنا نعرف حس الدعابة اللاذع عندك ، علق الصحفي . (مرجع مذكور ، ص ٢٢)

(١) أنظر في ذلك كتابي : تحقيق عن هاملت . حوار الطرشان ، ك .ن .

- (*Enquête sur Hamlet. Le dialogue des sourds*, Minuit, 2002)

الكتب . فكم من نقاش دار حول كتاب بينما لم يقرأه أحد ممن يشاركون فيه أو لم يزد على تصفحه فيكون بذلك كل منهم يعلق على كتاب مختلف تماما .

وحتى لو اتفق - وهو أمر نادر - أن يكون كل المشاركين في النقاش قد حملوا الكتاب بأيديهم وعرفوا ما فيه فالنقاش ، كما رأينا مع أمبرتو إيكو مثلا ، لا يدور حول الكتاب بقدر ما يدور حول موضوع مقطَّع ومركب من جديد ، كتاب-شاشةٍ شخصي لا علاقة له بنظائره عند محاوريه ويستبعد إذاً أن يتطابقَ مع أي منها .

لكن موضوع النقاش هنا يتجاوز حالة الكتاب المفرد وحوار الطرشان لا يتوقف فقط على الاختلاف بين الكاتبين اللذين يتحدث عنهما مارتينز ، بل على كون أن طرفي النقاش يتحاوران انطلاقا من مجموعتين من الكتب ، أو إن شئت قل انطلاقاً من مكتبتين ، متباينتين بل ومتعارضتين . ولا يتعلق الأمر بمجرد كتابين فقط ، بل إن ما على المحك هو سلسلة من الأسماء التي لا تقبل الجمع بينها (دكستر وَدكستر ، زان غراي وبنيامين غراي) بسبب الاختلاف العميق ، بل التنافر ، بين الثقافتين المتواجهتين .

يمكن أن نطلق اسم المكتبة الداخلية على مجموعة الكتب - وهي جزء من مجموعة أكبر هي المكتبة الجماعية التي نسكنها جميعا - التي تُبنى عليها شخصية كل واحد منا

والتي تنظم بعد ذلك علاقتنا بالكتب والآخرين[١] . هذه المكتبة تضم ولا شك عددا من العناوين بعينها لكنها تتشكل خصوصا ، مثل مكتبة مونتين ، من مقاطع من كتب نسيناها وكتب تخيلناها ، نواجه العالم ونفهمه من خلالها .

في هذه الحالة ، يولد حوار الطرشان من أن مكتبات الجمهور الداخلية لا تتطابق البتة مع مكتبة مارتينز ، أو ربما قليلا جدا ، وأن حيز التقاطع ضيق . ولا ينحصر النقاش في كتاب واحد ، حتى وإن تم تداول بعض العناوين ، بل يتعداه إلى المفاهيم نفسها ، مفهوم الكتاب ومفهوم الأدب . وتبعاً لذلك فمن الصعب على المكتبات الداخلية المذكورة آنفا - مكتبة مارتينز من جهة ومكتبات جمهوره من جهة أخرى - أن تتواصل ، وكل محاولة لتغيير هذا الوضع تفضي لا محالة إلى توتير الجو .

**

نحن لا نتحدث إذاً أبدا عن كتاب مفرد بل عن سلسلة كاملة في وقت واحد تدخل إلى الحديث عبر عنوان واحد يحيل إلى تصور عام عن الثقافة ويصبح رمزا مؤقتا لهذا

---

(١) المكتبة الداخلية ، وهي ثاني المكتبات الثلاث التي استحدثها في هذا الكتاب ، هي جزء ذاتي من المكتبة الجماعية ، وتحوي الكتب التي تركت أثرها في كل ذات .

التصور . وفي كل لحظة من لحظات الحديث تدخل مكتبتنا الداخلية - التي بنيناها في أنفسنا على مر السنين ووضعنا على رفوفها كتبنا السرية - في علاقة مع مكتبات الآخرين وربما سبَّب ذلك خلافا أو فجر صراعا .

ذلك أننا لسنا مجرد مأوى لهذه المكتبات ، نحن أيضا مجموع ما يتراكم فيها من كتب صنعتنا شيئا فشيئا ولم يعد ممكنا أن تنفصل عنا دون أن نَألم لذلك . وكما أن مارتينز لا يحتمل أن تنتقد الروايات التي كتبها أساتذته ، فكل كلام يخدش كتب مكتبتنا الداخلية ويهاجم ما صار جزءا من هويتنا هو كلام يمزقنا في أعماق أعماقنا أحيانا .

الفصل الثاني
أمام الأساتذة

أين يثبت ، مع قبيلة التِّيف ، أنه ليس ضروريا أبدا أن نكون قد فتحنا الكتاب لكي نعطي بشأنه ، حتى ولو أغضب ذلك المتخصصين ، رأيا حكيما .

بوصفي أستاذا ، كثيرا ما وجدتني في موقف المضطر ، أمام جمهور عريض ، إلى الحديث عن كتب لم أقرأها ، سواء بالمعنى الحرفي للكلمة - أي أنني لم أفتحها أبدا - أو بالمعنى المخفف أي أنني لم أزد على تصفحها بسرعة أو أنني نسيتها . ولست واثقا من أنني أبليت بلاءً أحسن مما فعل رولو مارتينز ، لكنني كثيرا ما حاولت أن أخفف عن نفسي وأطمئنها بأن من يستمعون لي هم بلا شك مثلي تماما وليسوا أقل خوفا مني .

ولاحظت على مر السنين أن هذا الوضع لم يكن يزعج أبدا طلبتي أو يمنعهم من أن يقولوا في الكثير من الأحيان أشياء وجيهة ، بل ودقيقة ، عن كتب لم يقرؤوها ، معتمدين في ذلك على العناصر التي أقدمها لهم ، بوعي مني أو بغير وعي . ولكي

لا أحرج أحدا في مكان عملي سأدلل على حديثي بمثال بعيد في الجغرافيا ولا شك لكنه قريب في جوهره : قبيلة التِّيف .

**

ليس أفراد قبيلة التِّيف ، الذين يعيشون في غرب إفريقيا ، طلبةً بالمعنى الحرفي للكلمة ، لكنهم يجدون أنفسهم في وضع الطلبة عندما تحاول عالمة الأنثروبولوجيا لورا بوهانان أن تعلمهم مسرحيةً من الذخائر الإنكليزية لم يسمعوا بها قط ، ألا وهي **هاملت**[1] .

هذا العرض ليس مجرَّدا من كل غرض ، فلورا بوهانان أمريكية اتفق مرة أن أكدت لزميل لها إنكليزي يتهم الأمريكيين بأنهم لا يفهمون **هاملت** ، بأن طبيعة الإنسان واحدة في كل مكان فتحداها أن تثبت ما تقول . وعليه سافرت لورا إلى إفريقيا وأخذت معها هاملت على أمل أن تبرهن على أن الإنسان هو الإنسان في كل مكان ، مهما تكن الاختلافات الثقافية .

وإذ استقبلتها القبيلة التي كانت قد أمضت في مضاربها فترة من الزمن قبل ذلك ، نزلت لورا بوهانان عند شيخ حكيم يحكم مجموعة من مائة وأربعين فردا تقريبا وكلهم من عائلته بشكل أو بآخر . وأرادت عالمة الأنثروبولوجيا أن تتحدث مع

(١) ك .ت . وك .س .ب . + +

مضيفيها عن شعائرهم وما تحمل من معاني لكنهم ينفقون جل وقتهم في شرب البيرة ، وهكذا ألفت نفسها معزولة في مسكنها فراحت تقرأ مسرحية هاملت مرارا وتكرارا واستطاعت أن تجد لها تفسيرا بدا لها بديهيا وكليا .

لكن التِّيف لاحظوا أن لورا تمضي معظم وقتها في قراءة نص واحد فأثار ذلك فضولَهم وطلبوا منها أن تروي لهم هذه القصة التي تستهويها وأن تشرح لهم التفاصيل تباعاً ووعدوها بأن يغفروا لها أخطاءها اللغوية . وهكذا سنحت لها الفرصة المثالية لتتحقق من فرضيتها ولتثبت أن مسرحية شكسبير يفهمها كل الناس في كل مكان .

**

لكن سرعان ما بدأت المشاكل عندما حاولت لورا ، وهي تروي المشاهد الأولى من المسرحية ، أن تشرح كيف أن ثلاثة جنود رأوا في إحدى الليالي ، وهم يؤدون حراستهم ، زعيمَهم المتوفَّى يقترب منهم . وكان هذا أول أسباب الخلاف ، فبالنسبة للتِّيف لا يمكن أن يكون الشكل الذي رآه الجنود هو الزعيم :

- «لِمَ لم يعد زعيمَهم؟»

- «لأنه مات» ، قلت ، «و لذلك شعروا بالدهشة والخوف عندما رأوه»

- «مستحيل» ، قال أحد الشيوخ وهو يقدم غليونه لرجل جالس بجواره ، وقاطعه هذا قائلا : «طبعا لم يكن هو

الزعيم المتوفى ، بل كانت تلك إشارة أرسلها ساحر تابعي[١] .»

وزعزعت ثقة المستمعين بأنفسهم كيان لورا بوهانان إلا أنها تابعت قصتها وروت كيف خاطب هوراشيو هاملت الأب وسأله ما الذي عليه أن يفعله ليرد إليه سكينته وكيف أنه قال ، وهو يرى الميت لا يجيبه ، إن ابن الزعيم المتوفى هو من عليه أن يتدخل في هذه المسألة . ومرة أخرى استبدت الدهشة بالحاضرين لأن هذا النوع من المسائل عند التِّيف لا يبتُّ فيه الشباب بل آباؤهم وللميت أخ لا يزال على قيد الحياة ، وهو كلاوديوس :

وغمغم الشيوخ : هذه الإشارات ليست من شأن الشباب بل من شأن الرؤساء والقدماء ، ولا خير في عمل نعمله دون علم الزعيم . من الواضح أن هوراشيو ليس بالرجل الذي يحسن وضع الأمور في نصابها[٢] .

---

(١) «هاملت في قبيلة التِّيف» ، ترجمه جان فيريي ، ك .ت . +

("Hamlet chez les Tiv", trad. Jean Verrier, in Revue des Sciences Humaines, Presses Universitaires de Lille, n°240, p 164)

أشكر جان فيريي لأنه دلني على هذا النص الذي سبق لي وعلقت عليه في كتابي عن هاملت ، مرجع مذكور .

(٢) نفسه .

وزاد من اضطراب لورا بوهانان أنها عجزت عن الإجابة على السؤال عما إذَا كان هاملت الأب وأخوه كلاوديوس من أم واحدة ، وهو سؤال محوري في نظر التِّيف :

– «هل كان أبو هاملت وعمه من أم واحدة؟»

لم أفهم سؤاله ، كنت مشوشة الفكر ، ودُهشت عندما انتبهت إلى أن أحد أهم عناصر هاملت قد تم إخراجه من الصورة . وأجبتهم بشكل فضفاض بأنني أظن أنهما فعلا من أم من واحدة إلا أنني لم أكن على يقين من ذلك لأن القصة لم تطرق هذه المسألة . وقال لي الزعيم العجوز أن هذه التفاصيل المتعلقة بالنسب هي في غاية الأهمية وأنه علي ، عندما أعود إلى بلدي ، أن أستوضح الأمر من القدماء . ونادى عبر الباب يأمر واحدة من زوجاته الشابات أن تحضر له حقيبته المصنوعة من جلد الماعز(١) .

ثم تحدثت لورا بوهانان عن جرترود أمِّ هاملت ، لكن الأمور لم تسر بشكل أفضل ، فبينما صار من المتعارف عليه في القراءات الغربية للمسرحية أن نستقبح السرعة التي تزوجت بها جرترود من جديد بعد وفاة زوجها دون أن تنتظر مرور عِدَّة

---

(١) نفسه .

مقبولة ، ما أدهش أفراد قبيلة التِّيف هو أنها انتظرت كل تلك المدة قبل أن تتزوج :

- «كان هاملت الإبن حزينا جدا لأن أمه أسرعت بالزواج ولم يكن شيء يجبرها على ذلك ، فالعادة عندنا ألا تتزوج أرملة مرة أخرى إلا بعد أن تُحدَّ على زوجها عامين كاملين .»

- «عامان ، هذا أطول مما ينبغي» قالت معترضةً الزوجةُ التي دخلت لتوها وهي تحمل حقيبةَ الزعيم العجوزِ الحَدِبةَ والمصنوعةَ من جلد الماعز ، «من سيعْزِق لك أرضك في انتظار أن تتزوجي؟»

- «هاملت» ، أجبتها دون تفكير ، «هاملت كبير بما فيه الكفاية ليحرث بنفسه أرض أمه ، فلم تكن بحاجة إلى أن تتزوج .» ولم يبد على أحد أنه اقتنع بجوابي فأمسكتُ[1] .

**

وإن وجدت لورا بوهانان صعوبة في أن تشرح أمام قبيلة التِّيف الحالة العائلية لهاملت ، فلقد وجدت صعوبة أشد في إفهامهم المكانة المحورية التي تحتلها الأشباح في مسرحية شكسبير وفي المجتمع الذي جاءت منه :

---

(١) نفسه ، ص ١٦٥ .

قررتُ ألا آتي على ذكر المناجاة [مناجاة هاملت الشهيرة] . وإن لاقى زواج كلاوديوس من أرملة أخيه استحسانا هنا فسيبقى لي موضوع السم وكنت أعلم أنهم لن يوافقوا على قتل الأخ لأخيه ، فتابعت وكلي أمل : «في تلك الليلة سهر هاملت مع الثلاثة الذين رأوا أباه الميت . وظهر الزعيم المتوفى مرة أخرى ، ورغم خوف الحراس الثلاثة ، تبع هاملت والده الذي انتحى به جانبا ، وعندما صارا لوحدهما تكلم والد هاملت الميت .»

النذر لا تتكلم ! قال العجوز بنبرة حاسمة

«والد هاملت المتوفى ليس نذيرا من النذر ، ربما تكون رؤيته بمثابة النذير أما هو فلا» وبدت الحيرة على وجوههم عندما قلت لهم : « كان ذلك والد هاملت الميت ، وهو ما نسميه عندنا 'غوست' [شبح] .[١]»

ومهما بدا ذلك مفاجئا ، لا يؤمن التِّيف بالأشباح التي تعد مألوفة عندنا ، ولا مكان لها في ثقافتهم :

كان علي أن أستعمل الكلمة الإنكليزية 'غوست' لأن الناس هنا ، على عكس الكثير من القبائل

(١) نفسه ، ص ١٦٦ .

المجاورة لهم، لم يكونوا يؤمنون بالحياة بعد الموت بأي شكل من الأشكال.

«ما هو الشبح؟ هل هو نذير؟»

«كلا، 'الشبح' هو شخص ميت لكنه يهيم ويستطيع أن يتكلم، وبإمكاننا رؤيته وسماعه لكن لا يمكننا أن نلمسه».

فاحتجوا قائلين: «يمكننا أن نلمس الزّومبي»

« كلا، كلا، هو ليس جسدا ميتا بث فيه السحرة الحياة ليقدموه قربانا ويأكلوه، لا أحد جعل والد هاملت يمشي، بل كان يمشي بمفرده[1].

لكن هذا زاد الطين بلة، فالتِّيف ويا للغرابة أعقل من الأنكلوسكسونيين ولا يقبلون فكرة أن الموتى يمشون:

وصاح جمهوري صيحة رجل واحد:

- «الموتى لا يمشون»

كنت مستعدة لقبول تسوية فقلت: « 'الشبح' هو ظل الميت»، لكنهم اعترضوا مرة أخرى: «الموتى لا ظل لهم»، فقلت لهم بخشونة: « في بلادي الموتى لهم ظل».

وارتفعت الأصوات مرة أخرى تعترض علي لكن

---

(١) نفسه.

الزعيم العجوز أخرسها بسرعة مدعيا بأدب ، كما نفعل مع أوهام الشباب الجاهل المؤمن بالخرافات ، أنه يوافقني : «لا شك أن الموتى في بلدك يمشون دون أن يكونوا من الزومبي» . وأخرج من أعماق كيسه قطعة مجففة من جوز الكولا وقضم منها قضمة ليبين لي أنها ليست مسمومة ثم أعطاني الباقي هديةَ سلام(١) .

وهكذا كان الحال مع باقي المسرحية ، ولم تستطع لورا بوهانان ، رغم كل التنازلات التي كانت على استعداد للقبول بها ، أن تجسر الهوة الثقافية بينها وبين التِّيف ولا أن تبني معهم ، على أساس مسرحية شكسبير ، موضوعَ خطاب مشتركا إلى حد ما .

**

رغم أنهم لم يقرؤوا منها حرفا واحدا ، لدى التِّيف عدد من الأفكار الواضحة عن هاملت ، وهو ما يجعلهم ، تماما مثل طلبتي الذين لم يقرؤوا النصوص التي أدرسها لهم ، قادرين الحديث عنها وفي إبداء رأيهم بشأنهم ، وراغبين في ذلك وهو الأهم .

فرغم أن أفكارهم هذه تدور فعلاً حول المسرحية ، فهي

(١) نفسه .

ليست مزامنة لها ولم تولد بعدها ، وهي بذلك لا تحتاج لها في نهاية المطاف . هذه الأفكار هي بالأحرى سابقة للمسرحية ، بمعنى أنها تشكل مجموع رؤية للعالم متكاملة ومنتظمة في نسق يُتلقى فيه الكتاب ويَتخِذ مكانه .

حتى أن الأمر لا يتعلق بالكتاب ، بل بتلك المقاطع التي نتداولها في كل حديث أو نستعملها في كل نص نكتبه والتي تحل محله في غيابه . التّيف يتحدثون عن هاملت متخيل لا أكثر ، لكن هذا لا يعني أن هاملت لورا بوهانان - رغم أنها أَفهمُ منهم بمسرحية شكسبير - أكثر واقعية ، لأنه هو أيضا أسير شبكة نسقية من التمثلات .

أقترح أن نطلق اسم **الكتاب الداخلي** على مجموع التمثلات الأسطورية تلك ، الجماعية أو الفردية ، التي تقف بين القارئ وكل نص جديد عليه وتصوغ قراءته له بغير علمه . هذا الكتاب المتخيل ، اللاواعي إلى حد كبير ، يؤدي دور المصفاة التي تحكم تلقي القارئ للنصوص الجديدة بأن تقرر أيّ عناصره سيحتفظ بها وكيف سيفسرها[1] .

---

٨٨ **الكتاب الداخلي** ، وهو ثاني «الكتب» التي أتناولها بالدرس في كتابي هذا ، يؤثر على كل التحويلات التي ندخلها على الكتب لكي نجعلها كتبا-شاشة . والعبارة ذكرها بروست بمعنى قريب من المعنى الذي أعطيه لها : «أما الكتاب الداخلي للعلامات المجهولة (العلامات البارزة ، كما يبدو ، التي كان =

باعتباره موضوعا داخليا مثاليا ، يضم الكتاب الداخلي - كما نرى بوضوح مع التِّيف - قصة أو عدة قصص أسطورية لها قيمة جوهرية في نفس صاحبه ، ومن أهم أسباب ذلك هو أن هذه القصص تحدثه عن البداية والنهاية . وفي حالة ذلك الكتاب الداخلي الجماعي الذي يتمسك به التيف ، فالطريقة التي تقرأ بها لورا بوهانان شكسبير تضرب في الصميم نظريات الأصول والبقاء المتضمنة فيه والضامنة لتماسك الجماعة ووحدتها .

وعلى ذلك ، فما يستمع له التِّيف ليس قصة هاملت بل ما يوافق ، من هذه القصة ، تمثلاتهم عن العائلة والموتى وما يعززها . وعندما لا يتوافق الكتاب وتوقعاتِهم ، لا يقيم التِّيف وزناً للمقاطع المزعجة أو يحولونها لكي يحققوا أكبر حد ممكن

= انتباهي - في استكشافه للاوعيي ، يبحث عنها ويصطدم بها ويداورها كغواص يسبر الأعماق) ، التي لم يكن بإمكان أحد أن يعينني على قراءتها بأي قاعدة ، وكانت هذه القراءة تتمثل في فعل خلق لا يمكن لأحد أن يأتيه بدلا عنا أو حتى يعيننا عليه . [. . .] هذا الكتاب ، وهو أصعب الكتب قراءة ، هو أيضا الوحيد الذي أملاه علينا الواقع ، الوحيد الذي أحدث «انطباعَنا» عنه الواقعُ نفسه»

Le Temps retrouvé, Gallimard, Pléiade, T. IV, 1989, p 458.. ك .ت

وك .س .ب . + +

من التوافق بين كتابهم الداخلي وهاملت ، أو بالأحرى بين كتابهم الداخلي والصورة التي قُدِّمت لهم عن مسرحية شكسبير ، من منظور آخر ، أي من خلال كتاب داخلي آخر .

ولأنهم لا يناقشون الكتاب الذي أرادت لورا بوهانان أن تحدثهم عنه ، لا يحتاج التِّيف لأن يصلوا إليه بشكل مباشر . والمرجعيات التي تِمدُّها بهم شيئا فشيئا عالمة الأنثروبولوجيا تكفيهم ليتخذوا لهم مكانا في النقاش بين كتابين داخليين ، وهو النقاش تؤدي فيه مسرحية شكسبير دور الذريعة ، لكلا الطرفين على حد سواء .

ولأنهم لا يتحدثون في النهاية إلا عن كتابهم الداخلي ، فتعليقاتهم على شكسبير - كتعليقات طلبتي في ظروف مشابهة - يمكنها دون إشكال أن تبدأ حتى قبل تعرفهم على الكتاب ، لأنه على كل حال محكوم عليه بالذوبان والاختفاء في بوتقة الأفكار التي ينظمها ويتحكم بها الكتاب الداخلي .

**

الكتاب الداخلي ، في حالة قبيلة التِّيف ، جماعي أكثر منه فرديا . وهو نتيجة التمثلات العامة للثقافة ، التي تفترض تصورا مشتركا عن العلاقات العائلية وعما بعد الموت ، ولكن أيضا عن القراءة والطريقة المثلى للتعامل مع الكتاب و ، على سبيل المثال ، لرسم الحد الفاصل بين المتخيل والواقعي .

لا نعلم أي شيء عن أفراد القبيلة كلٌّ على حدة - ربما ما

عدا الزعيم العجوز - ومن المحتمل أنَّ تجانسَ المجموعة ينزع إلى توحيد ردات فعل أفرادها ، لكن إن وجد لكل ثقافة كتاب داخلي جماعي ، فثمة كتاب داخلي فردي لكل واحد منا ، لا يقل - هذا إن لم يكن أكثر - فاعليةً عن الكتاب الجماعي وتأثيرا في عملية تلقي ، أي بناءِ ، الموضوعات الثقافية .

والكتاب الداخلي الفردي ، الذي نسجته الاستيهاماتُ الخاصة بكل فرد وأساطيرُنا الخاصة ، يحرك رغبتنا في القراءة ، أي يؤثر على الطريقة التي نبحث بها عن الكتب ثم نقرأها . وهو ذلك الموضوع الاستيهامي الذي يعيش كل قارئ منا على البحث عنه والذي لا تزيد أفضل الكتب التي نلتقيها طوال حياتنا عن أن تكون مقاطع ناقصة عنه تدفعنا إلى أن نقرأ بلا توقف .

يمكننا أن نتخيل أن الكاتب أيضا إنما يسعى إلى البحث عن كتابه الداخلي وإلى تشكيله ، يدفعه إلى ذلك شعوره الدائم بعدم الرضا عن الكتب التي تعبر حياته ، بما في ذلك كتبه هو ، مهما تكن درجة اكتمالها ، وإلاَّ ، فما الذي يدفع المرء إلى الشروع في الكتابة والاستمرار فيها إن لم تكن تلك الصورة المثالية لكتاب كامل - أي موافقٍ للأنا - نبحث عنه دائما ونقترب منه ولا نصل إليه أبدا؟

والكتب الداخلية الفردية ، كالجماعية سواء بسواء ، تشكل نسق تلقٍّ للنصوص الأخرى وتؤثر على طريقة استقبال

هذه النصوص وعلى كيفية إعادة تنظيمها . وبهذا المعنى ، فهي تشكل شبكة نقرأ من خلالها العالمَ ، والكتبَ تحديدا ، التي تنظم الكتبُ الداخليةُ طريقةَ اكتشافِنا ورؤيتِنا لها بينما نتوهم أنَّ ذلك يحدث في شفافية .

والكتب الداخلية هي التي تجعل النقاش بشأن الكتب صعبا إلى هذه الدرجة ، لانتفاء إمكانية الاتفاق على موضوع النقاش وتوحيده . وهي جزء مما سميته في كتابي عن هاملت **نموذجا** [أو باراديغمًا] **داخليا** ، أي نسقا ينظم إدراك الواقع ، فريدا إلى حد أنه يستحيل على أي نموذجين أن يقيما عملية تواصل حقيقية[١] .

إن وجود الكتاب الداخلي - إلى جانب إلغاء القراءة - هو الذي يجعل فضاء النقاش بشأن الكتب متقطعا وهجينا ، فما نعتقده نحن كتبا قرأناها هو تكديس لمزيج من المقاطع النصية التي قام خيالنا بتبديلها ولا علاقة لها بكتب الآخرين ، حتى ولو كانت حقا متطابقة مع الكتب التي لمسناها بأيدينا .

**

أن يكون التِّيف قد قدموا قراءة أقل ما يقال عنها إنها قراءة متحيزة في نص لم يقرؤوه لا يعني بالضرورة أن قراءتهم كاريكاتورية مشوهة - فأقصى ما تفعله هو أنها تضخم

(١) مرجع مذكور .

الخصائص الموجودة أصلاً في كل قراءة - أو أن قراءتهم لا تستحق الانتباه ، بل على العكس من ذلك تماما ، فكونهم خارجين عن شكسبير مرتين - فهم لم يقرؤوه وهم من ثقافة غير ثقافته - يضعهم في موقع ممتاز ليعلقوا عليه .

وإذ يرفضون تصديق قصة الأشباح ، يقترب التِّيف من عدد من نقاد شكسبير ، النشطين رغم كونهم أقلية ، والذين يشككون في ظهور والد هاملت ويرون أن البطل ربما يكون قد وقع فريسة لتهيُّآته[1] . هذه الفرضية ، ولا شك ، تتعارض مع آراء جمهور النقاد لكنها تستحق نظرة على الأقل ، ويزيدها وجاهةً جهل التِّيف التام بالمسرحية . والمفارقة هي أن جهلهم بالنص - وهو جهل مزدوج - يجعلهم أقرب ، لا إلى حقيقةٍ ما من حقائق النص المخفية ، بل إلى وجه من وجوه الغنى المحتملة فيه . إذاً ، وفي السياق الذي وصفناه آنفا ، لا عجب في أن طلبتي يتمكنون بسرعة ، دون أن يقرؤوا الكتاب الذي أعلق عليه ، من أن يدركوا عددا من عناصره وأنهم لا يترددون في الإدلاء بدلوهم انطلاقا من تمثلاتهم الثقافية وقصصهم الشخصية . ولا غرو في أن آراءهم - مهما تكن في الظاهر بعيدة عن النص الأول (و لكن ماذا يعني بالضبط أن نكون قريبين منه؟) - تضفي على العلاقة مع الكتاب فَرادةً لا شك في أنها ما كانت ممكنة لو أنهم قرؤوه .

(١) أنظر كتابي عن هاملت ، مرجع مذكور .

الفصل الثالث
أمام الكاتب

أين يبين بيير سينياك أنه لا يهم أن ينتبه المرء لما يقول أمام كاتب، لاسيما إن كان هذا الكاتب لم يقرأ الكتاب الذي ألفه.

ثمة ما هو أسوأ من أن نواجه أستاذا ليس بالضرورة عالما بم يتحدث عنه: أن نواجه الشخص المهتم أكثر من غيره بسماع رأينا والأجدر بأن يعرف إن كنا نقول له الحقيقة أم لا، ألا وهو مؤلف الكتاب نفسه، الذي يفترض فيه أنه قرأه.

سيظن البعض أنه لا بد من أن يكون المرء نكِد الطالع حقاً لكي يجد نفسه في موقف كهذا لأنه بإمكان اللاقارئ أن يمضي حياته كلها دون أن يلتقي بأي كاتب ودون أن يلتقي خصوصا - وهي حالة استثنائية حقا - مؤلف كتاب لم يقرأ له كتابه وهو يدعي العكس أمامه.

الواقع أن صحة هذا الكلام رهنٌ بالسياق المهني الذي نعيش فيه، فنقاد الأدب يلتقون المؤلفين بشكل دوري لاسيما أن الكتابة والنقد يتقاطعان. ولأن الحيز الذي يتحرك فيه النقاد

والأدباء (والنقاد في الكثير من الأحيان هم الأدباء) ضيق ، فلا خيار لهم عندما يعلقون على كتاب إلا أن يثنوا عليه كل الثناء .

ويسري هذا الكلام - لسوء حظي - على أساتذة الجامعة أيضا . قلة من زملائي أولئك الذين لا يشعرون بأن عليهم أن يرسلوا لي نسخة عن أي كتاب ينشرونه ، وهكذا أجد نفسي كل سنة في ذلك الوضع الحرج الذي يقتضي مني أن أعطي رأيي لمؤلفين يعرفون النصوص التي كتبوها علاوة على أنهم نقاد متمرسون ، قادرون على أن يعرفوا إلى أي حد قرأت نصوصهم وهل رأيي صادق أم هو محض اختلاق .

**

«غامضة» هذا هو النعت الذي يليق فعلا لوصف العبارات التي تلفظ بها على العلن بطلاَ **فيردينو سيلين**[١] ، روايةِ بيير سينياك البوليسية الشهيرة . حالما تبدأ الرواية ، ينزل دوشين وَ غاستينيل ، مؤلفا رواية **الجاوية السمراء**[٢] التي حققت رواجا كبيرا ، ضيفين على برنامج أدبي تلفزيوني ، لكنهما يتصرفان مع مضيفهما بطريقة أقل ما يقال عنها هو إنها غريبة . ما يحدث هو أنهما يتصرفان كما لو كانا مصرين على تجنب

---

(١) ك .ت . + +

(٢) ك .أ . -

الإجابة على الأسئلة التي تطرح عليهما بخصوص كتاب يفترض فيه أن يكون فخرا لهما لأنه يدر عليهما ثروة طائلة وبفضله يظهران على التلفزيون .

أما أصغرهما سنا ، جان-ريمي دوشين ، ذو الجسد النحيل ، فلقد بدا منزعجا بوضوح أثناء اللقاء :

> أما دوشين فكان يبدو عليه بوضوح أنه يغالب النعاس أكثر فأكثر وكأن لا علاقة له بما يجري . كان يبدو عليه أنه يجد صعوبة في فهم ما يدور أمامه . كان مترددا أمام الكاميرا ، منزعجا ، لا يكاد يتم أيا من الجمل التي يتفضل بقولها على ندرتها[١] .

لكن التعب لا يكفي لوحده لشرح ما حصل ، وثمة سبب وجيه يفسر لنا لماذا كان دوشين ، ولنستخدمْ هنا عبارات الراوي ، « أكثر من متردد»[٢] بخصوص كتابه . والسبب هو أن ملكية الكتاب الذي يفترض فيه أن يكون هو مؤلفه قد اغتصبت منه من قبل غاستينيل - وهو القوي بقدر ما أن صاحبه نحيل - الذي سجل اسمه على غلاف الكتاب بالقوة ومنح لنفسه مركز المؤلف مناصفة مع دوشين .

---

(1) Pierre Siniac, Ferdinaud Céline, Rivages/noir, 2002, p. 18

(٢) نفسه ، ص ٢٠ .

بدأت القصة عندما عرض الكاتبُ دوشين على غاستينيل أن يكون ناشره ، وما أن اكتشف غاستينيل مخطوطة الرواية حتى شعر بأنه يمسك بيديه كتابا سيحقق نجاحا ساحقا وقرر أن يضع اسمه عليه مع دوشين وهو لم يكتب حرفا واحدا منه . وليصل إلى غرضه ويجبر دوشين على القبول بوضع اسمه على الكتاب ، قرر غاستينيل أن يبتزه ، فغازل فتاة في حفلة راقصة ثم اصطحبها إلى منزله الريفي برفقة دوشين ، الذي حرص على أن يُسكره ، ثم اغتصب الفتاة ودهسها بسيارته وصور دوشين وهو ينحني على الجثة التي دس فيها هوية الكاتب .

وهكذا وجد دوشين نفسه مهددا باستمرار - بسبب شريط يحتفظ به غاسكينيل بعناية فائقة - بأن يؤخذ بجريمة لم يقترفها لكنه شهدها دون أن يحرك ساكنا ، واضطر إلى أن يخضع لإرادة شريكه الذي منح لنفسه ، ثمناً لسكوته ، حقَّ توقيع الكتاب باسمه مع دوشين ونصف عائدات حقوق المؤلف .

**

وإن لم يكن غاستينيل يرى أي مشكلة أخلاقية في أن ينسب لنفسه نصا لم يكتب منه حرفا واحدا كما لم ير أي مشكلة في ارتكاب جريمة قتل ، فهو على العكس من ذلك لم يكن مرتاحا أبدا لفكرة الحديث عن هذا الكتاب أمام جمهور عريض ، حتى أنه فرض على مقدم البرنامج أن يتعهد أمامه

بأن لا يطرق مضمون الكتاب ، ولم يتردد أبدا أثناء التصوير في تذكيره بوعده كلما صارت الأسئلة أدق مما يجب واقتربت من النص اقترابا خطيرا :

> أرجو ألا تنسى الاتفاق الذي عقدناه قبل بداية البرنامج . مهما حصل ، دوشين وأنا لا نريد أن نفض حبكة الرواية ، فإن لم يزعجك الأمر لنتحدث عن المؤلفَين ، فبالمحصلة أعتقد أن هذا هو ما يهم المشاهدين فعلاً .

ما يزيد تصرف غاستينيل غرابة هو أنه محدث لبق ولا يجد أي صعوبة في التعليق على الكتاب المقبل ، وهو الجزء الثاني لرواية **الجاوية السمراء** ، إلى حد أنه يروي علنا عدة فصول منه وهو الذي لم يُكتَب منه شيء بعد . أما الحديث عن كتاب دوشين ، خصوصا في حضوره ، فغير وارد أبدا بالنسبة لغاستينيل .

والواقع هو أن لغاستينيل أسبابه الوجيهة ليتصرف بكل هذا الحذر النقدي . فهو يفضل ألا يتحدث عن الكتاب ، لا لأنه لم يقرأه - كما هي حال شخصيات كثيرة في كتابنا هذا - بل لأن دوشين ، مؤلفَ الكتاب ، لم يقرأه . ذلك أن رواية سينياك خلقت وضعا غير معقول قوامه أن غاستينيل يتحدث عن كتاب قرأه لكنه لم يكتبه بينما يتحدث دوشين عن كتاب كتبه لكنه لم يقرأه .

لنفهمَ الوضع الذي وجد فيه الكاتبان نفسيهما في المشهد الافتتاحي من الرواية ، ينبغي أن نعلم أن دوشين لم يُنصب له فخ واحد - ابتزاز غاستينيل له ليحصل على حقوق المؤلف - بل فخان ، والفخ الثاني لا ينكشف إلا في آخر الرواية وهو الذي يضيئها إضاءة استعادية . وإن شرح الفخ الأول سلوك دوشين الغريب فالثاني هو الذي يمكننا عند اكتشافه من فهم سلوك غاستينيل .

وهو يعمل على مخطوطة **الجاوية السمراء** ، وجد دوشين ، الذي لم يكن له في تلك الفترة منزل قار ، مأوى له عند مديرة فندق مشبوه ، واسمها سيلين فيردينو . وما أن شرعت سيلين في قراءة المخطوطة حتى اشتعلت حماسا وراحت تحث دوشين على إتمامه ونشره ، بل إنها عرضت عليه مساعدتها بأن تطبع على آلتها الصفحات التي كان دوشين ينسخها بشكل سيء ويسلهما إياها تباعا .

لكن سيلين تستغل عملها هذا لتكتب رواية أخرى مختلفة تماما ، جعلتها تحل محل رواية دوشين شيئا فشيئا ، ولم تُبق منها إلا على العنوان والإطار الزمني الذي تدور فيه الأحداث واسمي البطلين الطفلين . وهكذا عوضت سيلين يوما بعد يوم صفحات دوشين الرديئة وغير القابلة للنشر بأخرى مكتوبة بأسلوب أفضل بكثير نَظَمتها هي .

لماذا اللجوء إلى هذه الحيلة؟ في الواقع «سيلين فيردينو» هو

الاسم المستعار الذي اتخذته سيلين فوهانت ، التي كانت من أشهر من تعاونوا مع الألمان أثناء احتلالهم لفرنسا والتي قررت أن تنشر سيرتها الذاتية في قالب روائي لكي تفضح ، وتبتز ، عددا من المتعاونين مع الاحتلال الذين تابعوا حياتهم بعد ذلك بكل هدوء . لكنها كانت قد تعهدت بعد التحرير بأن تلتزم الصمت مقابل إفلاتها من العقاب . ولما لم يعد بإمكانها أن تنشر كتابها كما هو مخافة أن تنكشف ، خطرت لها الفكرة - عندما وقعت بين يديها المخطوطة الرديئة التي كان يعمل عليها دوشين (الذي صار واجهة لا باسمه فقط بل بكتابه أيضا) - بأن تنشر مخطوطتها باسمه هو ، ولكن - إن جاز القول - دون علم المؤلف .

ثمة إذاً نصان بعنوان واحد يُتداولان باستمرار في رواية سينياك ويحل أحدهما محل الآخر على مر الصفحات ، أما دوشين هو ، مثل القارئ ، لا يفهم كيف يثير نصه - الذي يعتبره رديئا جدا ومعه كل الحق - حماس جمهور النقاد ، الذين قرؤوا المخطوطة الأخرى في واقع الأمر ، المخطوطة التي كتبتها سيلين . ولأنه على علم بالحيلة وشريك فيها ، ليس لدى غاستينيل أي رغبة في أن يتحدث عن الكتاب بدقة أمام دوشين ، مخافةَ أن يُدرك هذا أنه لم يقرأه .

**

هو ذا دوشين إذاً في موقف من عليه أن يتحدث عن كتاب لا يعرفه ، وهو يظن أنه كاتبه . وعلى عكس رولو مارتينز ، الذي كان يعلم حق العلم أنه لم يكن يتحدث عن الكاتب نفسه الذي يقصده جمهوره في المؤتمر الصحفي ، لم يعرف دوشين أنه يشارك في حوار للطرشان ، لأن غاستينيل فعل كل ما بوسعه فعله (بما في ذلك أنه لم يسلمه نسخة من كتابه) ليمنعه من أن يكتشف أن **الجاوية السمراء** لم تكن **الجاوية السمراء** .

ذلك أنه من المهم بالنسبة لغاستينيل - الذي قرأ الكتاب ، لكن عليه مهمَا يكن الثمن أن يمنع شريكه من أن يفصح في كلامه أكثر مما يجب وإلا فسيدرك من خلال رد فعل مقدم البرنامج أن مخطوطته استبدلت بأخرى - أن يبقى ما يقال أثناء البرنامج غامضا إلى أقصى حد ممكن . وتمثل أحد الحلول الممكنة لتحقيق ذلك في توجيه النقاش إلى غير الكتاب ، أي إلى المؤلفَين أو إلى الكتاب القادم الذي لمّا ينشر بعد .

ثمة مخرج آخر سلكه غاستينيل ويتمثل في العمل على أن يقف الحديث عند المظاهر السطحية المشتركة بين الكتابين لا يتجاوزها . تلك هي حال الاحتلال الألماني لفرنسا الذي يشكل السياق العام للكتابين ، والبطلين الطفلين ماكس وميميل ، وهي التفاصيل التي حرصت سيلين على الإبقاء عليها في نسختها من **الجاوية السمراء** :

وحاول [مقدم البرنامج] أن يعيد الكرة . كان

واضحا أنه يتحرق شوقا إلى الحديث عن الرواية . وزجره غاستينيل لكنه عاد وقبِل ، بعد أن أطلق تنهيدة تقطِّع نياطَ القلب ، بأن يقول كلمة أو كلمتين عن الكتاب . [. . .] وتم الاتفاق إذاً على ذكر تفاصيل قليلة - لا مخاطرة فيها ، دائما بسبب الخوف الهوسي من فض حبكة الرواية - عن هذين الطفلين ماكس وميميل ، ثم حوّل المؤلف البدين الحديث ، بالقوة ، وكما لو كان هو من يدير هذا النقاش المصغر ، إلى احتلال باريس بشكل عام ، وحملات الاعتقال والقيود التي فرضت وطوابير الانتظار الطويلة أمام المحلات الفارغة الفقيرة إلى السلع ، وحظر التجول وقوائم الرهائن المعلقة على الجدران ، والوشايات ، ولائحة المتاعب اليومية طوال سنوات الاحتلال الأربع الطويلة . ولم يكن كل هذا الكلام ، في نهاية المطاف ، مجرد هذر وثرثرة لأن ذلك المناخ الخانق والمفجع هو فعلا خلفية حاضرة حضورا مستمرا على طول الرواية(١) .

وكان الاقتصار على العموميات المتعلقة بالطفلين وبالخلفية

(١) نفسه ، ص ١٧ .

العامة المشتركة بين الروايتين حيلةَ غاستينيل الوحيدة ، ففي اللحظات النادرة التي يصبح النقاش أكثر تفصيلا ، يقع سوء الفهم بين مقدم البرنامج ودوشين ، وعندئذ يضطر غاستينيل لأن يتدخل ويلقي بعبارات غامضة فضفاضة يستطيع كلا الطرفين أن يفهمها :

- ستخلقان لكما الأعداء

- هذا أحسن ، فنحن نحب خوض المعارك . وعلى أي حال ، منذ نجاحنا صار لنا من الأعداء الكثير ، حتى أننا اعتذرنا عن قبول بعضهم .

- التلميحات إلى فلان أو فلان . . .إلى شخصيات كانت تشغل مناصب مهمة في تلك الفترة . . .موغلة في جرأتها في بعض الأحيان .

- أنا لا أشاركك الرأي أبدا ، قال دوشين ، لا بد أنك أسأت الفهم

- نحن أبدا لا نهاجم الناس حقا ، قال غاستينيل ، إن هي إلا . . . إن شئت سمًّها وخزات خفيفة[١] .

المشكلة التي تواجه غاستينيل هي أن عليه إيجاد صيغ تصلح للكتاب الذي قرأه دوشين - الكتاب الذي ألفه - ولا يعرفه مقدم البرنامج وتصلح أيضا للكتاب الذي بين يدي مقدم

---

(١) نفسه ، ص٢٣ .

البرنامج ولا يعرف دوشين حتى بوجوده . والحال أن مخطوطة دوشين لا تسعى أبدا إلى إحراج المتعاونين مع النازية الذين خلقوا لأنفسهم حياة جديدة اليوم ، بينما تمثل مخطوطة سيلين هجوما حقيقيا على شركائها السابقين . وعبارة «وخزات خفيفة» هي بمثابة تسوية ، بالمعنى الفرويدي للكلمة ، بين الكتابين مدارِ الحديث في البرنامج . وهكذا يكتب غاستينيل على الهواء مباشرة وأمام ملايين المشاهدين مقاطع من كتاب مشترك من شأنه أن يحقق مصالحة يقبلها الطرفان ويتعرف كل منهما فيه على كتابه هو .

**

لكن مقدم البرنامج التلفزيوني ليس الوحيد الذي يلاقي صعوبة في إجراء حديث مترابط ومنطقي مع دوشين ، فتلك هي أيضا حال سيلين وسائر النقاد الآخرين الذين يحدثونه باستمرار عن كتاب لا يكاد يفهم منه شيئا ، فهو لم يقرأه .

وإن كانت سيلين ، لسوء حظها ، تعرف كتاب دوشين فهي من تضطر كل يوم إلى نسخه على الآلة ، فهي لا تستطيع أن تقول له رأيها فيه حقا وعليها أن تحدثه عن كتاب خيالي يجد دوشين صعوبة بالغة في مطابقته على كتابه . ولذلك نراه مذهولا من مدح سيلين الشديد له في فترة نسخها للمخطوطة ، وهو المدح الذي بدا لدوشين أنه ليس المقصود به ، لأن سيلين في الحقيقة كانت تمدح نفسها عبره :

- الحق أن الحظ يحالفني ، فما أندر أن نجد كاتبا موهوبا ، لا سيما في أيامنا هذه . كل الكتّاب العظماء قد رحلوا . . .ولم يعودوا أبدا ! «ها أنذا أترك لكم كتبي ، أرجو أن تقضوا وقتا ممتعا» ، سيلين . . . أراغون . . .جيونو . . . بيكيت . . . هنري ميلر . . . دون أن ننسى مارسيل . . . [. . .] وعندما أتذكر أن هنالك جملا مشطوبة ما عاد ممكنا حتى قراءتها لشدة ما أغرقتَها في ريشتك ! وعندما تحدث المعجزة وننجح في قراءة ما شطبته نُذهَل . وألغيت تلك الجواهر؟ ! إن المرء ليتساءل ما الذي كان يدور بخلدك عندما رميت كل ذلك .

لا بد أن الابتسامة التي ارتسمت على شفتَيَّ كانت تعبر عن تشكك وشعور بالإهانة :

- سؤال بسيط : هل هي مخطوطتي التي قرأتِ[1]؟

ما يصفه هذا المشهد إلى درجة المبالغة هو تجربة يخوضها كل الكتاب ويدركون فيها أن ما يقال لهم عن كتبهم لا ينطبق على ما ظنوا أنهم كتبوه . وكل كاتب تسنى له أن يجري حديثا طويلا إلى حد ما مع قارئ منتبه ، أو قرأ مقالا طويلا عن عمله يعرف تجربة الغرابة المقلقة التي يدرك فيها أن لا علاقة بين ما

(١) نفسه ، ص ٨١ .

أراد أن يقوله وما فُهم منه . ولا عجب في ذلك إن تذكرنا أن الكتاب الداخلي الذي أسقطه القارئ على كتاب المؤلف لا يمكن لهذا أن يتعرف عليه بحال ، لأن كتابيهما الداخليين مختلفان وُجوباً .

والمفارقة هي أن هذه التجربة ، المزعجة لقارئ لم يفهم شيئا من مشروع الكتاب ، هي ربما أكثر إيلاماً عندما يكون القارئ حسَنُ النية معجبا بالكتاب وعندما يستجمع كل قواه ليتحدث عنه بالتفصيل ، لأنه - إذ يفعل ذلك - يلجأ إلى الكلمات التي أَلِفها أكثر من غيرها وهو بذلك لا يقترب من كتاب الآخر بل من كتابه المثالي هو ، وهو الكتاب الحاسم في علاقته باللغة وبالآخرين لأنه فريد من نوعه ولا يمكن كتابته بأي لغة . وستكون خيبة الأمل أكبر عند المؤلف لأنها تولد من اكتشاف الهوة التي لا تجسر بيننا وبين الآخرين .

يمكننا أن نقول إذاً إن فرص إيلامنا كاتِبا عندما نحدثه عن كتابه تكون أكبر عندما نحب الكتاب . فمن وراء دوافع الرضا التي قد تخلق شعورا بالتطابق بيننا وبينه ، يمكن جدا أن يؤدي الجهد الذي نبذله في توخي الدقة ونحن نبسط أمام الكاتب الأسباب التي جعلتنا نحب كتابه ، إلى إحباط معنوياته لأننا نواجهه بغتة بما لا يمكن اختزاله وفهمه في الآخر وبالتالي فيه هو وفي الكلمات التي يحاول أن يعبر عن نفسه بها .

ما يجعل تجربة عدم الفهم هذه أكثر إيلاما في رواية

سينياك هو واقع الانفصال بين النص الذي يعتقد الكاتب أنه ألَّفه والنص الذي يظن الآخرون أنهم قرؤوه ، لأننا في هذه الحالة أمام كتابين متمايزين فعلاً . لكن ، من وراء الحبكة السطحية ، ما تعرضه الرواية عرضا يكاد يكون رمزيا هو إشكالية استحالة التواصل بين كتاب المؤلف الداخلي وكتب قرائه .

ليس عجيبا إذاً أن تكون مسألة الزوج حاضرة بشكل هوسي في رواية سينياك ، لأن ما يشهده دوشين هو فعلا تجربة ازدواج ، وهو الذي لا يتعرف على ما يقوله الآخرون عن كتابه ، كما أن الكتَّاب يشعرون كثيرا ، عندما نحدثهم عن كتبهم ، وكأننا نتحدث عن نص آخر ، وهو الواقع فعلاً . ويقع هذا الازدواج بسبب وجود الكتاب الداخلي فينا وهو الذي لا يمكن نقلُه لأي كان ولا مطابقتُه على أي كتاب داخلي آخر ، فالكتاب الداخلي هو ما يخلع على كل واحد منا فرادته المطلقة وهو إذاً - بعيدا عن كل المصادفات السطحية - يعبر عمًّا لا يمكن وصفُه فينا والإفصاحُ عنه[1] .

**

(١) علاوة على أنه ليس مؤلف الكتاب الذي كتبه ولا مرتكب جريمة غاستينيل ، سيكون على دوشين أن يتحمل تحت التهديد مسؤولية جريمة قتل سيلين ، التي أعدمتها المخابرات الفرنسية .

ما الذي ينبغي إذاً أن نفعله عندما نقف أمام الكاتب نفسه؟ ما اكتشفناه هو أن مشكلة اللقاء مع صاحب الكتاب الذي لم نقرأه ، التي يفترض فيها أن تكون أعقد المشاكل لأن الكاتب يفترض فيه أنه يعرف ما كتب ، هي في الواقع أسهلها حلا .

ذلك أولا أنه ليس بديهيا - عكس ما يبدو - أن الكاتب أقدر من غيره على أن يتحدث عن كتابه ، بل حتى على أن يتذكره بدقة . ولدينا مثال مونتين ، الذي لا يستطيع أن يحدد بدقة أي ومتى اقتبست نصوصه ، شاهدا على أن الكاتب ليس أقرب إلى نصوصه ، بعدما يكتبها وينفصل عنها ، من الآخرين .

لكن الأهم من كل ذلك هو ما يلي : إن كان مستحيلا أن يتطابق كتابي الداخلي مع نظيره عند أي شخص آخر ، فلا داعي أبدا لأن أفيض في الشرح أمام الكاتب ، لأنه سيزداد جزعا كلما حدثته عما كتب ، وسيشعر أني أتحدث عن كتاب آخر أو أنني أخطأت محدثي . وسنعرِّضه فوق ذلك لخطر خوض تجربة فقدانه لذاتيته كلما أدرك عمق الهوة التي تفصل ذاتاً عن أخرى .

كما نرى ، ثمة نصيحة واحدة معقولة يُنصح بها كل من وجد نفسه في موقف المضطر إلى أن يحدث كاتبا عن كتبه وهو لم يقرأها : امدحها دون الخوض في التفاصيل ، فالكاتب لا

ينتظر أبدا منك أن تقدم له ملخصا أو تعليقا على كتابه مدعوما بالحجج ، بل إنه من الأفضل ألاَّ يحصل على شيء من ذلك . ما يتوقعه منا الكاتب هو بالأحرى أن نقول له ، مع الإبقاء على أكبر قدر ممكن من الغموض ، إننا أحببنا ما كتبه .

الفصل الرابع
مع من نحب

أين ندرك ، مع بيل موراي وحيوان المرموط ، أن الأمثل ، لكي نوقع في حبنا شخصا عندما نحدثه عن كتب لم نقرأها ، هو أن نوقف سير الزمن .

رغم كل ما سبق ، ألا يمكننا أن نتخيل أن يكون شخصان قريبين من بعضهما إلى حد أن كتابيهما الداخليين يتطابقان ، ولو مؤقتا؟ سيعرض نموذجنا الأخير نوعا آخر مختلفا من أنواع المخاطرة غيرِ مجردِ أن يظهر أحدنا بمظهر الأفّاق أمام مؤلف الكتاب : أن نعجز عن فتنة من نحن مغرمون به لأننا لم نقرأ الكتب التي يحبها .

من نافلة القول أن الكتب تؤثر تأثيرا عميقا على علاقاتنا العاطفية ، وذلك منذ الطفولة . يتجلى ذلك أولا في تأثير شخصيات الروايات على اختياراتنا العاطفية ، إذ ترسم هذه الشخصيات مُثُلاً لا يمكن بلوغها ونحاول نحن ، عبثاً في أغلب الأحيان ، أن نطوّع الآخرين لها . لكن الكتب التي نحب ترسم

أيضا، بشكل أكثر خفة وخفاء، عالماً كاملا نسكنه في صمت ونود أن يأتي الآخر، الشخص الذي نحب، ويتخذ له مكانا فيه ويكون شخصية من شخصياته.

أن يكون بين الطرفين، إن لم تكن القراءات نفسها فلا أقل من قراءات مشتركة - وهو ما يعني في نهاية المطاف اللاقراءات نفسها - هو شرط من شروط الوفاق في العلاقات العاطفية. ولأجل ذلك، من الضروري، في بداية كل علاقة، أن نظهر أننا في مستوى ما يتوقعه منا الشخص الذي نحبه وذلك بأن نشعره بمدى التقارب بين مكتبتينا الداخليتين.

**

تحصل مع فيل كونورز - الذي يجسده على الشاشة بيل موراي - بطل الفيلم الأمريكي الذي أخرجه هارولد راميس، **يوم بلا نهاية**(١)، قصة عجيبة. فباعتباره مقدما مشهورا لبرنامج عن الطقس في قناة أمريكية كبيرة، ترسله القناة في قلب الشتاء برفقة منتجة البرنامج ريتا - التي تجسدها آندي ماكدويل - ومصوِّر، لتغطية حدث مهم في الحياة الريفية الأمريكية، وهو الحدث المعروف باسم «يوم المرموط».

ويجري الاحتفال الذي يسمى باسمه يوم المرموط وتنقله

---

(١) يوم بلانهاية (Groundhog day) للمخرج هارولد راميس (الولايات المتحدة ١٩٩٣) وبطولة بيل موراي وآندي ماكدويل.

وسائل إعلام كثيرة في الثاني من فبراير من كل عام في مدينة صغيرة من ولاية بنسيلفانيا اسمها بَنغسوتاوني . في هذا اليوم ، يُستخرج مرموط اسمه فيل - وهو نفس اسم بطل الفيلم فيل كونورز - من جحره ، ليُعرف ، بناء على ردة فعل الحيوان ، هل سيدوم الشتاء ستة أسابيع أخرى أم لا . وتُنقَل مراسيم استشارة المرموط للمشاهدين في الولايات المتحدة كلها وتقدم لهم معلومات عن المناخ في الأيام المقبلة .

حل فيل كونورز مع فريقه بمدينة بنغسوتاوني عشية الاحتفال وأمضى الليلة في فندق مبيت وإفطار وفي اليوم التالي ذهب إلى مكان التصوير ، معلّقاً على ردة فعل المرموط الذي قرر في تلك السنة أن الشتاء سيدوم ستة أسابيع أخرى . ولأنه لا يرغب البتة في إطالة مكوثه بمدينة صغيرة - وهو عالَم لا يطيقه أبدا - فقد صمم على العودة إلى بيتسبرغ في اليوم نفسه ، لكن السيارة التي تقله هو وفريقه تعلق في عاصفة ثلجية عند مخرج المدينة ولم يعد للصحفيين الثلاثة مناص من أن يمضوا ليلة أخرى في الريف .

**

بدأت القصة بالنسبة لفيل في صباح اليوم التالي ، هذا إن جاز لنا أن نستخدم هذه العبارة ، لأنه لم يعد لفيل ، تحديدا ، صباح يوم تالٍ . استيقظ فيل في السادسة صباحا على صوت موسيقى الراديو المنبه ، ولاحظ أنها هي نفسها الموسيقى التي

أيقظته في اليوم السابق لكن ذلك لم يقلقه كثيرا . وبدأ القلق يستبد به عندما أدرك أن باقي البرنامج الذي يبث في الراديو هو نفسه كما في اليوم السابق وأن ما يراه من مشاهد من خلال نافذته هو ما رآه في اليوم السابق . ثم تعاظم قلقه عندما التقى ، وهو يغادر غرفته ، بالرجل نفسه الذي التقاه في اليوم السابق وعندما خاطبه الرجل بالعبارات نفسها .

وهكذا راح فيل يدرك شيئا فشيئا أنه يعيش اليوم نفسه ، فباقي اليوم هو بالفعل تكرار لكل ما شهده قبل أربع وعشرين ساعة . فهو يلتقي مثلا الشحاذ نفسه الذي يستجدي الصدقة ثم يناديه صديق الدراسة نفسه - الذي لم يره منذ سنين والذي ، إذ أصبح يعمل في مجال التأمينات ، يصر على أن يبيعه بوليصة تأمين - قبل أن يسير على بركة الماء نفسها . وعندما يصل إلى مكان التصوير ، يرى نفس مشهد إخراج المرموط الذي يصدر الحكم نفسه بخصوص فصل الشتاء .

في اليوم الثالث من وجوده في بنغسوتاوني ، يدرك فيل بما لا يدع مجالا للشك ، وهو يسمع للمرة الثالثة عند استيقاظه برنامجَ الراديو نفسَه ، أن الخلل الزمني الذي هو ضحيته الآن لا يسري على يوم واحد فقط وأنه محكوم عليه بأن يعيش اليوم نفسه إلى الأبد ، بلا أمل في الخروج لا من المدينة الريفية ولا من الفترة الزمنية التي حُبس فيها .

وهذا الحبس مطلق لأن الموت نفسه كفٌّ عن أن يكون

خلاصا له ، فبعد عدة أيام على هذا الوضع ، قرر فيل أن يضع حداً له بعد أن استشار طبيبا ومحللا نفسيا عجزاً عن علاج هذه الحالة غير المسبوقة ، فاختطف فيل - فيل الآخر ، المرموط - وسرق سيارة وعندما لاحقته الشرطة قفز بالسيارة والمرموط في جرف ، لكنه وجد نفسه صباح اليوم التالي سالما معافى في فراشه ، يستمع لبرنامج الراديو نفسه فجرَ اليوم نفسه .

**

ويؤدي هذا الاختــلال الزمني إلى سلسلة من المواقف الطريفة ، اللغوية منها خصوصا . فبفضل حضوره في مشهدين في الوقت نفسه - مشهد اليوم ومشهد الأيام الأخرى ، السابقة واللاحقة - يستطيع فيل أن يلعب دائما على تعدد المعاني الذي يسمح به توقفه في الزمن ، وأن يقول مثلا للمرأة التي يحب ، وهو يرسم وجهها على الثلج ، أنه أمضى وقتا وهو يدرسها .

وإن كان لتجربة عيش اليوم نفسه إلى ما لا نهاية مساوئُها ، فلها أيضا إيجابياتُها ، لأنها تمكنه مثلا من أن يفعل أشياء لم يكن له أن يفعلها دون معرفة تفصيلية ، تكون الثواني حاسمة فيها في بعض الأحيان ، ببرنامج كل يوم . وهكذا ينتبه فيل إلى أن سائق شاحنة متوقفة أمام بنك يترك لبضع ثواني كيسا من المال دون حراسة فيستولي عليه مستغلا هُنيهة الغفلة تلك .

ويؤمن له هذا الوضع أيضا إفلاتا تاما من العقاب لأن فيل يعلم يقينا أنه مهما فعل فستمحى جرائمه وأخطاؤه في الليل ، وهكذا يتجاوز حدود السرعة المسموح به ويقود سيارته على خط السكة الحديدية ولا يبالي إن أوقفته الشرطة لأنه سيستيقظ مرة أخرى في اليوم الموالي قبل أن يحصل كل ذلك .

إضافة إلى كل ما سبق ، يسمح التوقف في الزمن بتطبيق منهجية المحاولة والخطأ . وهكذا تعجب فيل شابةٌ فاتنة فيسألها عن اسمها واسم الثانوية التي درست فيها واسم الأستاذ الذي درسها اللغة الفرنسية ، وبذلك صار بوسعه عندما يلتقيها «في اليوم التالي» أن يقدم نفسه لها على أنه زميلها السابق في القسم وأن يستعيد معها ذكريات مراهقة مشتركة ، فيزيدَ من حظوظه في إغوائها .

**

وإذ يُغرم شيئا فشيئا بريتا منتجة البرنامج ، يحاول فيل استمالتها له بمنهجية التحسين التي لا يجعلها ممكنةً في العلاقات الإنسانية إلا التكرارُ الأبدي للزمن ، الذي ينزِع عن الأفعال نتائجها . فعندما خرج معها ذات أمسية ليحتسيا كأسا ، تذكر مشروبها المفضل ليطلب نفس ما تطلبه «في اليوم التالي» . وبعد أن ارتكب خطأَ أن يشرب نخب فيل المرموط - وهو خطأ غير قاتل في هذا السياق الزماني-المكاني - مستثيرا

بذلك غضب محبوبته التي ردت عليه بجفاء بأنها لا تشرب أبدا إلا نخب السلام في العالم ، حسَّن أداءه في «اليوم الموالي» بأن اقترح هو نفسه نخب السلام الملائم .

ضمن نفس سياق التحسين اليومي يحدث المشهد الذي يهمنا هنا ، ويقوم على الدور الذي تؤديه الكتب التي لم تُقرأ في بداية علاقة عاطفية . فبعد عدة أيام من التمرن ، استطاع فيل أن يبدأ مع ريتا حديثا ترضى عنه - لسبب بديهي - رضا كاملا ، لأن محاورها ينطق أمامها تباعا بكل الجمل التي تتمنى سماعها وهي تعيش علاقة انصهارية في عالم الحب المثالي . وهكذا يذكر أمامها ، وهو الذي لا يطيق الحياة إلا في المدن ، حلمه بالعيش على قمة جبل بعيدا عن كل حضارة .

لكن يقظته تراخت في لحظة معينة ولم ينتبه لكلامه بما يكفي ، فارتكب خطأ آخر . ففي لحظة من لحظات البوح ، أخبرته ريتا أن دراستها الجامعية الأولى لم تهيئها للعمل في التلفزيون وعندما سألها فيل أجابته :

« درست الشعر الإيطالي في القرن التاسع عشر» .

فانفجر ضاحكا ولم يتمالك نفسه أن قال :

«لا بد أنه كان لديك الكثير من الوقت لتهدريه !»

قبل أن تصعقَه نظرات ريتا الباردة ويدركَ أنه ارتكب حماقة لتوه .

لكن لا شيء يستعصي على الإصلاح في عالم يبدأ فيه

كل شيء من جديد كما هو بالضبط وتصحح الأخطاء فورا ، أي بعد ارتكابها بيوم واحد . وهكذا يمكننا أن نفترض أن فيل هُرع إلى المكتبة العامة في أثناء ذلك ليقرأ : فعندما باحت له ريتا مرة أخرى بعشقها للشعر الإيطالي في القرن التاسع عشر ، صار بوسعه أن ينشد أمامها ، مدعيا تأثره العميق ، مقاطع من أوبرا ريغوليتو[١] ، بينما ريتا تنظر إليه بإعجاب . ويكفي فيل كونورز ، كلما وجد نفسه مضطرا إلى الحديث عن كتاب لم يقرأه ، أن يمدد إلى يوم كامل اللحظات التي تستغرقها إجاباته حتى يستطيع مطابقتها مع رغبة حبيبته مطابقة تامة .

ولم تقم محاولة استمالة ريتا على الكتب فحسب ، لأن فيل استغل توقف الزمن عنده لكي يتعلم العزف على البيانو ويذهب لهذا الشأن «كل يوم» عند أستاذ . ذلك أنه يعلم أن ريتا تتمنى أن يكون فارسها من الذين يعزفون على آلة موسيقية . وهكذا سمح له التدريب المكثف داخل مشكاة الزمن المتمددة تلك ، ذات أمسية في حفلة راقصة ذهبت إليها ريتا - وهي تذهب إليها ، بداهة ، كل مساء - بأن يفاجئها ويظهر مع الفرقة عازفاً موسيقى الجاز .

**

---

(١) ك .ن . + +

بواسطة تركيب سردي معقد ، يعرض لنا فيلم يوم بلا نهاية ، الذي يسير عكس اتجاه سير أمثلتنا السابقة ، استيهام الاكتمال والشفافية الذي نرى فيه شخصين يتحدثان دون أي خسارة عن كتبهما ، أي عن نفسيهما . أن ينفق أحدنا وقتا كافيا ليدرس بتمعن الكتب المهمة عند الآخر ، حتى يصل إلى درجة امتلاك الكتب نفسها ، ربما يكون هذا هو الشرط الذي يجب تحقيقه لإقامة تواصل حقيقي حول الثقافة وللوصول إلى تطابق كامل بين الكتب الداخلية .

مبدئيا ، قد تكون المنهجية المتبعة هنا هي التي تجعلنا ، في الحالات العديدة التي تواجهُنا طوال حياتنا وتحتمُ علينا أن نستميل ونسحر ، قادرين على أن نبيِّن للآخر أننا نقاسمه عالمَاً ثقافيا مشتركا . وإذ يتمرن على معرفة القراءات المفضلة عند ريتا وعلى التوغل بأقصى ما يمكنه في عالمها الحميمي ، ما يحاول فيل فعله هو إيهامها بأن كتابيهما الداخليين متطابقان . ولعلَّ أي حب متبادل بحق من شأنه فعلاً أن يوصل كل محب إلى أخفى النصوص التي بُني عليها حبيبه وأكثرِها سرية .

لكن وحدَه التمددُ اللانهائي في الزمن يسمح لشخصين أن يصلا كتبهما الداخلية بعضَها ببعض ، أي عوالمهما الحميمية والسرية ، لفرط ما هي منسوجة من مقاطع من صور وخطابات ، لا تقبل المقارنة . وفي الوضع البطيء الذي يعيشه فيل ، لم تعد اللغة دفقا مستمرا لا رجعة فيه ، وصار من

الممكن ، كما في مشهد نخب المرموط ، التوقف عند كل جملة من أجل فهم أصلها وقيمتها ، من خلال ربطها بسِيرة الآخر وحياتِه الداخلية .

ووحده هذا التوقف غير الطبيعي في الزمن وفي اللغة يسمح لشخص آخر بالاقتراب من النصوص الثابتة المدفونة في أعماقنا ، بينما أنها في الحياة العادية في خضم تيار لا يقاوَم ، يجرفها ويبدلها بلا هوادة ويحبط كل أمل في تحقيق المصادفة . فإن كانت كتبنا الداخلية ، شأنها في ذلك شأن استيهاماتنا ، ثابتةً نسبيا ، سنرى بعد قليل أن الكتب-الشاشات التي نتحدث عنها تتحول باستمرار ، وعبثا نحاول أن نوقف تحولاتها .

وهكذا لا يمكن عرض استيهام المصادفة وإخراجه إلا باللجوء إلى العجائبي . وفي أغلب الأحيان ، عندما نتناقش مع الآخرين عن الكتب ، لا تدور نقاشاتنا للأسف إلا على مقاطع حولتها وبدلتها استيهاماتُنا الشخصية ، ونحن بالتالي نتحدث عن شيء آخر غير الكتب التي ألفها المؤلفون ، وهؤلاء على أي حال لن يجدوا في الأغلب أنفسهم في ما يقوله القراء عن كتبهم .

**

من وراء الصبغة الفكاهية التي تصبغ بعض المواقف ، ثمة شيء مخيف في الطريقة التي يتبعها فيل لاستمالة ريتا ،

لأنها ، أي الطريقة ، تعني إلغاء كل ما في اللغة من غموض وحيرة وتردد . أن نقول للآخر دائما الكلمات التي يتمنى سماعها ، أن نكون ما يتوقعه منا أن نكونه بالضبط ، هذا يعني ، في مفارقة ، أننا نلغي الآخر بما هو آخر ، لأننا لا نعود ذاتاً هشة ومترددة أمامه .

ولأن الأفلام ، عكس الحياة الواقعية ، فيها مبادئ أخلاقية وعِبَر ، لن يبلغ فيل في النهاية مرامه بفضل امتلاكه لريتا وسلطانه عليها بل بفضل تحرره من نفسه وانفكاكه عنها . فإن استطاع فيل - بفضل بنائه الدؤوب والبطيء للخطاب الذي يتوقعه الآخر - أن يقبِّل ريتا فذلك لن يكفيه ليحصل عليها وبالتأكيد لن يكون كافيا لجعل الزمن يدور مرة أخرى ، وسيظل يستيقظ في اليوم نفسه مهما يُحرزْ من تقدم مع حبيبته .

لكن فيل يتغيرُ مع مرورِ الزمن وتكررِ الأحداث ذاتِها ويفقدُ عجرفته وغطرسته مع الآخرين ، فيهتم لهم ويسألهم عن حياتهم ويسدي لهم الخدمات . ولا يتوقف تكرر الأيام لكنها صارت الآن مكرسة لمساعدة الآخرين ، إذ يستغل فيل منهجيته في تحسين أدائه لأهداف لا منفعة له فيها ، كأن يصل في الوقت المناسب لينقذ شيخا من الموت بردا في الشارع أو ليتلقف طفلا عند وقوعه من على شجرة .

وإذ يهتم للآخرين ، يصبح فيل نفسه جديرا بالاهتمام وينجح برقته وطيبته في أن يسحر ريتا في بحر يوم واحد . وإذ

يغفو بجانبها في الغرفة حيث يستيقظ كل يوم دون أن يتقدم به الزمن ، يفاجئ فيل ذات صبيحة عند استيقاظه بأن ريتا لا تزال نائمة بجواره وبأنه لأول مرة يسمع موسيقى مختلفة على الراديو-المنبه . وهكذا يتمكن من تجاوز الحد ، الذي ظل لمدة من الزمن عصيا على العبور ، الفاصل بين يوم واليوم الذي يليه .

ما العمل؟

الفصل الأول
لا تخجل

أين يثبت ، مع روايات دايفيد لودج ، أن أول شرط لكي نتحدث عن كتاب لم نقرأه هو ألا نخجل بشأن ذلك

حان الوقت الآن ، بعد أن حددنا صيغَ اللاقراءة المختلفةَ ودرسنا بعضا من المواقف التي قد تضعنا فيها الحياة ، لأن نأتي على ذكر السبب الذي لأجله صنفنا هذا الكتاب ، أي الوسائل التي يُتوسل بها للخروج خروجا كريما مشرفا من هذه المواقف . بعض هذه الحلول ذُكرت في الفصول السابقة وبعضها نتيجة منطقية لملاحظاتي ، لكن يجب الآن أن ننظر بإمعان أكبر في البنى العميقة لهذه الحلول والوسائل .

صار الآن معلوما لدينا أنه لا علاقة بين الحديث عن الكتب والقراءة . فالفعلان منفصلان انفصالا تاما ، وفيما يختص بي ، فلقد صرت أتحدث عن الكتب باستفاضة أكبر ومعرفة أعمق منذ أن كففت عن قراءتها ، لأن امتناعي عن قراءة الكتب منحني المسافة الكافية - نظرة موزيل الشمولية -

لأتحدث عنها بدقة . ويكمن الاختلاف في أن الكلام على الكتب أو الكتابة عنها يفترضان ثالثا ، حاضرا أو غائبا . ويغير وجودُ هذا الثالث فعلَ القراءة تغييرا ملموسا إذ يُدخل عليه طرفا يؤثر على سيرورته .

باختصار - وكما حاولت أن أبينه في القسم السابق بخصوص عدد من المواقف الملموسة - الكلامُ على الكتب متعلق بالعلاقة بين ذات وأخرى ، أي بميزان قوى ذاتٍ طبيعة نفسية ، تكون فيه العلاقة مع الآخر ، أياً تكن طبيعتها ، مقدَّمةً على العلاقة مع النص الذي لا يمكن بالنتيجة أن يخرج سالما من هذه المعادلة .

**

من بين أكثر المهن وأدومِها تعريضا للمشتغل بها إلى ضرورة التعليق على كتاب لم يقرأه ، مهنةُ الأستاذ ، فمعظمنا معشرَ الأساتذة مضطرون إلى التعليق على كتب لا نملك الوقت الكافي لقراءتها ، أو حتى لا نجد في أنفسنا الرغبة في ذلك ، مع ما يحمله ذلك باستمرار من خطر الحديث أمام الكاتب نفسه أو على الأقل أمام مختصين لا يمكن خداعهم بسهولة .

باعتباره أستاذا وبالتالي عارفا بعادات المهنة وأسرارها ، تطرق الروائي الإنكليزي دايفيد لودج على الأقل مرتين في أعماله الروائية إلى مسألة السلوك الذي يجب اتخاذه حيال الكتب التي لم نقرأها . ونجد ذلك في روايتي تبديل

الديكور[١] **وعالم صغير جدا**[٢] ، اللتين ترويان الحياة الفكرية والعاطفية لعالَم مصغر جامعي ، واللتين أسستا لجنس أدبي خاص هو **رواية الحرم الجامعي** .

يصف المثال الأول ، الذي ترويه رواية **عالم صغير جدا** ، حوارا غير عادي ، إذ يتحدث أحد سكان هذا العالَم المصغر ، واسمه روبن ديمبسي ، طوال عدة فصول من الكتاب ، مع جهاز حاسوب استعاره ، حاسوبٍ متطور إلى درجة أنه قادر على أن يخوض نقاشا عاديا كالذي يخوضه البشر . وبذلك صار الجهاز ، واسمه إيليزا أي أنها أنثى ، شيئا فشيئا نَجِيَّته الأثيرة وكاتمةَ أسراره .

وإذ وجد ديمبسي أخيرا من يمكن أن يبوح له بأسراره دون خوف من أن يفشيها ، صار بإمكانه أن يبثّ إيليزا كل الغضب والاحتقار الذين يثيرهما في نفسه أحد زملائه ، فيليب سوالو :

روبن ديمبسي : لا أشعر بأي تحسن

إيليزا : ولم ذلك؟

ر .د . : تلك القصة مع فيليب سوالو

---

(١) ك .ت . +

(٢) ك .ت . + (كما سنرى بعد قليل ، بيير بايار يقتبس من الترجمتين الفرنسيتين ، وعنوانا الروايتين الأصليان هما على الترتيب Changing Places وSmall World – المترجم)

إيليزا : حدثني عن فيليب سوالو

ر .د . : سبق وحدثتك عنه

إيليزا : هل ثمة ما تريد أن تضيفه لما قلته سابقا؟

ر .د . : سوالو يمثل بالنسبة لي ظلم الحياة . في روميدج حصل على الكرسي الذي كان من المفروض أن أحصل عليه ثم حصل على منصب رئاسة القسم بضربة حظ ، وهو ذا الآن يلقى نجاحا كاسحا بفضل كتابه الرديء عن هازليت[١] .

كل من يعتبرون أنهم ظلموا في مسيرتهم المهنية الأكاديمية سيفهمون غضب ديمبسي ، وسيشعرون بأن الجمل التالية تعبر عنهم :

إيليزا : حدثني عن هازليت

ر .د . : هازليت لا يعنيني في شيء حتى أني لم أقرأ كتاب سوالو اللعين ولست بحاجة لأقرأه ، فلقد أمضيت ما يكفي من الوقت مع الرجل في اجتماعات لجان الامتحان المملة لكي أكوّن فكرة واضحة عنه . إنه لمن السخف أن يكون من المرشحين حقاً لشغل كرسي اليونيسكو[٢] .

---

(1) *Un tout petit monde*, trad. Maurice et Yvonne Couturier, Rivages, 1991, p. 307.

(٢) نفسه ، ص٣٠٨ .

وتعبر هذه السطور أفضل تعبير عن مشاعر العطف التي تطبع العلاقات التي نقيمها داخل الوسط الجامعي خصوصا عندما نقيم أعمال زملائنا بما في ذلك ، وهو الغالب ، تلك التي لم نقرأها قط . وَواضح أن دايفيد لودج يتحدث عن عالم يعرفه حق المعرفة .

**

لقد أمضيت ، مثل ديمبسي ومثل الكثيرين من الجامعيين ، ما يكفي من الوقت في اجتماعات مع زملائي لأكون فكرة ، بالسلب أو بالإيجاب ، عن قيمة الكتب التي يؤلفونها دون الحاجة إلى قراءتها . فخلافا لأطروحة بروست الشهيرة القائلة بالفصل بين الكتاب ومؤلفه - أو بالأحرى خلافا لتفسير معين لتلك الأطروحة - ليس الكتابُ نيزكا جويا أو ثمرةَ أناً خفيةٍ . الكتاب ، في غالب الأحيان ، هو بكل بساطة امتداد للشخص الذي نعرفه (طبعا بشرط أن نتكلف عناء معرفته) ويكفينا - كما هي الحال مع ديمبسي - لكي نرى فيه رأينا أن نعاشر مؤلفه .

ما يقوله ديمبسي - وربما دايفيد لودج من ورائه - معلوم لدى الأوساط التي تتداول فيها الكتب . لا ضرورة البتة لأن نقرأ الكتاب لكي نكون عنه فكرة دقيقة تمكننا من الحديث عنه ، لا حديثا عاما فحسب ، بل حديثا تفصيليا مقربا أيضا ، لأنه لا وجود لكتاب معزول . الكتاب عنصر من تلك المجموعة

الكبيرة التي أسميتها المكتبة الجماعية والتي لا يجب بالضرورة معرفتها معرفة كاملة لكي نقيم ونقدر هذا العنصر أو ذاك (ديمبسي يعلم جيدا أيَّ نوع من أنواع الكتب يواجِه) . المهم هو أن نحدد مكان هذا العنصر في المكتبة الجماعية ، بالإيجاب وبالسلب ، تماما كما أن الكلمة لا معنى لها إلا بالنظر إلى الكلمات الأخرى في اللغة الواحدة وإلى الكلمات الأخرى في الجملة التي ترد فيها .

إننا لا نتعامل أبدا مع هذا الكتاب بعينه وفقط ، بل مع مجموع الكتب المشاعة في ثقافة معينة أين يمكن لأي كتاب منها على حدة أن يغيب . لأجل ذلك لا سببَ وجيها يدعونا إلى أن نقول الحقيقة ونعترف بأننا لم نقرأ هذا العنصر أو ذاك من المكتبة الجماعية ، لأن ذلك لا يمنعنا من أن نكوِّن عن هذه المكتبة نظرة شمولية ونظلَّ أحد قرائها . هذا المجموع – وشخص الكاتب جزء منه – يتم تفعيله من خلال كل كتاب مفرد هو للمكتبة الجماعية بمثابة بريق يلوح لمدة معينة من الزمن ، فنراها من خلاله وعلى ضوئه . وهكذا فرأي ديمبسي في كتاب زميله ليس مردودا عليه ، من حيث أنه رأي ذاتي ولنا أن نراهن على أن رأيه هذا لن يختلف كثيرا لو أنه كلف نفسه عناء قراءة الكتاب .

وعلاوة على أن هذا الكتاب ، شأنه في ذلك شأن كل الكتب الأخرى ، جزءٌ من كل ، وهو ما يزود ديمبسي بعدد من

المعلومات ، يلتقط ديمبسي من الكتاب عددا من الأصداء (من خلال العنوان ومعرفته بالكاتب ومن خلال ما سمعه عن الكتاب) ترن في نفسه بما يكفي ليقرر إن كان الكتاب يعنيه أم لا . والحال أن أوجه الشبه مع كتابه الداخلي هي التي تخوله أن يصدر حكما ، وليست أوجُهُ الشبه تلك بالتي تُقرأ بوضوح في كتاب سوالو كما أن معرفة ديمبسي بها لن تغير على الأرجح فيها شيئا فلن تَزيد فيها أو تُنقص منها .

**

من المفروض إذاً أن يكون السلوك المتمثل في أن يعترفَ أحدنا بأنه لم يقرأ كتابا معينا ويسمحَ لنفسه رغم ذلك بالحكم له أو عليه سلوكا شائعا ، لكنه ليس كذلك ، لأن الاعتراف باللاقراءة - رغم أنه ، كما رأينا ، يحمل أوجها إيجابية وفاعلة - يدنسه في ثقافتنا شعور بالذنب لا يزول .

والجدير بالذكر أن ديمبسي لم يفصح عن رأيه في كتاب سوالو بكل تلك الصراحة إلا لأن محاوره هو جهاز حاسوب وليس إنسانا . ولذلك تبدل سلوكه تبدلا كاملا ما أن أحس بأن لمحدثته شكلا من أشكال الشخصية ، أي عندما قالت ما يفترض في جهاز الحاسوب - نظريا - أنه لا يقدر أن يقوله : رأيَها

[إنه لمن السخف أن يكون من المرشحين حقا لشغل كرسي اليونيسكو]

إيليزا : لو كنت مكانك لما قلت ذلك

هذه الجملة الأخيرة هي التي يحدق فيها روبن ديمبسي منذ دقائق ، وقد شلته الدهشة وقفً شعر رأسه عندما ظهرت أمامه على الشاشة ، لأنها تختلف عن كل ما قالته إيليزا لحد اللحظة ، فلم تكن سؤالا ولا طلبا ولا تصريحا عن شيء ذكر آنفا في الحوار بل تعبيرا عن رأي . وأنى لإليزا أن يكون لها رأي؟ أنى لها أن تعلم عن كرسي اليونيسكو أشياء لا يعرفها روبن ديمبسي نفسه أو لم يخبرها عنها؟ يكاد يكون روبن خائفا من أن يسألها ، لكنه استطاع أخيرا أن يكتب وهو يتردد :

«ماذا تعلمين عن هذه القصة؟»

«أكثر مما تتصور»

وشحب لون روبن ثم احمر ، فكتب :

«حسنا ، إن كنت بهذا الذكاء فأخبريني من سيحصل على كرسي اليونيسكو؟»

وبكل رباطة جأش ، رد الحاسوب ، متحررا شيئا فشيئا من صفة الآلة :

«فيليب سوالو[١]» .

---

(١) نفسه ، ص ٣٠٩ .

وإن استطاع الحاسوب أن يقول رأيه بمثل هذا الحسم ، حتى فيما يتعلق بالانتخابات الجامعية ، فذلك لأنه ليس مستقلا كما اعتقد ديمبسي طويلا ، بل يتحكم به أحد زملاء ديمبسي الذي تملكه غضب عارم عندما اكتشف الخدعة . ولهذا الغضب ما يبرره طبعا لأن ديمبسي ، الذي حسب أنه لا يخاطب إنسانا مثله ، كشف بلا حذر عما يخفيه صدره ، خصوصا كراهيته لفيليب سوالو ، ووضع بذلك نفسه موضع الخزي والإهانة .

والحال أن ما نعرفه عن حقل الثقافة ، أي ما لا نعرفه في الأغلب ، متعلق بمجال الحميمية والخصوصية ذاك بل وبكل الأكاذيب التي نكذبها لكي نخفي أوجه ضعفنا . فلم يكن ديمبسي ليغامر أبدا ، لو كان محاوره بشرا لا آلة ، ويعترف بأنه كثيرا ما يتحدث عن كتب لم يقرأها ، وهو ما يحصل معنا جميعا . لأن هذا السر مرتبط بمجموعة من آليات الدفاع التي نلجأ إليها أمام الآخرين لكي نسد ما في ثقافتنا من ثغرات ولكي نقدم لهم - ولأنفسنا في الوقت نفسه - صورة مقبولة عنا .

وإذ ظن أنه يتعامل مع مجرد آلة ، انكشف ديمبسي بسوءاته وحقيقته أمام أحد أولئك الذين كان ، ولا شك ، حريصا على أن يستتر منهم . وكشف ديمبسي أولا ، حقيقة ما يكِنُّه لأحد زملائه من كراهية ، وهو الشعور الذي تجبرنا القواعد الاجتماعية ، وقواعد الوسط الجامعي خصوصا ، على إخفائه ،

لكنه كشف أيضا حقيقة الثقافة ، أي كلٍّ ما تختزنه من عنف وما تقوم عليه من تخمين وظن .

ويجثم هذا الشعور بالذنب ، اللاواعي إلى حد ما ، بثقله على علاقتنا بالكتب وعلى ما نقوله عنها ، لأن الثقافة - والصورةَ التي نحاول أن نقدمها عنها - ليست إلا درعا يُخفينا عن الآخرين ويَقينًا منهم ومن أنفسنا . فلا بد من أن نعترف بوجود هذا الشعور بالذنب ونفهمَ الأسس التي يقوم عليها إن أردنا إيجادَ الحلول المناسبة للمواقف اليومية التي نواجه فيها نقائصنا والبقاءَ في عالم متشرذم كعالم الثقافة ، تصنعه شذرات الكتب وتواجه هويتُنا الدفينة فيه - وهي هوية طفل خائف - التهديدَ باستمرار .

**

إن لم يكن ديمبسي ليقبل بأن يعترف - إلا لحاسوب - بأنه يتحدث أحيانا عن كتب لم يقرأها ، مثلَنا جميعا ، فليست تلك حال شخصيات رواية أخرى لديفيد لودج ، تغيير الديكور ، تصف لعبة حقيقة فعلية عن الكتب .

اخترع هذه اللعبة فيليب سوالو ذاته ، الذي أغضب ديمبسي انتخابُه المحتملُ لشغل كرسي اليونيسكو في رواية عالم صغير جدا . في تغيير الديكور ، ، يتبادل سوالو - الذي لا يزال أستاذا متواضعا في إنكلترا ، فالرواية تدور أحداثها قبل بضع سنين من أحداث الرواية السابقة - منصبه مع أستاذ

أمريكي لامع من الشاطئ الغربي ، واسمه موريس زاب ، ليصل بهما الأمر سريعا إلى أن يتبادلا زوجتيهما .

خلال وجوده في كاليفورنيا إذاً ، علّم سوالو عددا من تلاميذه ما سماه «لعبة الإذلال» :

وعلمهم لعبة اخترعها عندما كان طالبا في الدكتوراه : على طالب أن يفكر في كتاب مشهور لم يقرأه ، وله أن يسجل نقطة لصالحه كلما أعلن واحد من الحاضرين أنه قرأ الكتاب . وتشارك كل من جندي التحالف ولويس كارول المرتبة الأولى بأربع نقاط من أصل خمس ، مع ستيبينوُولف[1] وقصة أُو[2] على الترتيب ، بينما عادت النقطة الباقية في الحالتين لفيليب ، فالكتاب الذي اختاره ، أوليفر تويست[3] - وهو كتاب يحصد في العادة أفضل النتائج - كان في هذه الحالة مجهولا تماما[4] .

---

(١) ك .ت . وك .ن . - [العنوان الأصلي هو Steppenwolf - المترجم]

(٢) ك .ت . وك .س .ب . + + [العنوان الأصلي هو Histoire d'O - المترجم]

(٣) ك .س .ب . ++

(4) Changement de décor, trad. Maurice et Yvonne Couturier, Rivages (poche), 1991, p. 141

ونرى بوضوح لماذا سميت اللعبة لعبة الإذلال ، فلكي يسجل اللاعب نقطة ، عليه أن يجد كتبا قرأها كل الناس إلا هو . وعلى عكس ما يحدث عادة في العلاقات الاجتماعية ، خصوصا في الأوساط الجامعية حيث العادة الغالبة هي أن يستعرض الناس ثقافتهم وسعة اطلاعهم ، تقوم اللعبة على استعراض كل لاعب لمدى ما يعتور ثقافته من نقص . وليس ثمة من طريقة أفضل لنَصِف إلى أي حد تُحرِّك الثقافة واستعراضُنا لها في سياق اجتماعي - إذ يضعاننا أمام مرآة الآخرين - شعورا بالخجل دفيناً ولاعقلانيا .

وتفترض اللعبة إذاً أن يذل اللاعب نفسه إلى أقصى حد ممكن ، لأن فرص فوزه فيها مرتبطة بمدى إذلاله لنفسه . لكن للعبة خصيصة أخرى ، وهي أنها تقوم على الصدق . فلكي تفوز ، لا يكفي أن تدلي باسم كتاب معروف ، بل يجب أيضا أن تقنع الآخرين بأنك تقول الحقيقة بشأنه . وإن ذكرت اسم كتاب مشهور جدا إلى حد أنه لا يُعقل أنك لا تعرفه ، فمن حق المشاركين في اللعبة أن يردوا عليك كلامك . ويرتبط الفوز إذا بمدى الثقة التي يتمتع بها من يعترف بجهله وبالتالي بمدى صدق إحساس اللاعب بالذل وأنه لا يتكلفه .

ولُعبت اللعبة مرة أخرى في مكان آخر من الرواية ، وتروي أحداثها ديزيري ، زوجة موريس زاب البروفيسور الأمريكي ، في رسالة إلى زوجها . صارت ديزيري عشيقة سوالو ، الذي احتل

بذلك مكان زاب احتلالا كاملا ، وأثناء أمسية جمعته بعدد من زملائه ، اقترح سوالو أن يلعبوا لعبة الإذلال . لكن أحد الأساتذة الحاضرين ، هوارد رينغباوم ، وجد صعوبة بالغة في تحمل الوضع الصعب الذي تضع اللعبة فيه اللاعبين ، إذ لا سبيل إلى الفوز فيها إلا بالخسارة ولا يُجِلُّ أحد نفسه فيها إلا إذا أذلها :

> تعرف هوارد ورغبتَه المَرَضية بالنجاح وخوفه المرضي أيضا من أن يراه الناس عديم الثقافة ولقد وضعت هذه اللعبة هذين الوسواسين وجها لوجه ، لأنه لم يكن له سبيل ليفوز فيها إلا إن كشف عن نقص في ثقافته . في البداية رفض عقله بكل بساطة أن يتعامل مع المفارقة ، فسمى كتابا من القرن الثامن عشر مغمورا حتى أني لم أعد أذكر عنوانه . ولا حاجة لي بالقول إنه حصل أقل عدد من النقاط ، فتجهم وجهه[١] .

انسحب رينغباوم إذاً من اللعبة التي تواصلت بعناوين مثل هضبة البَقس[٢] لجين أوستن واسترداد الفردوس[٣] لجون

---

(١) نفسه ، ص ١٩٨ .

(٢) ك . أ . + + [العنوان الأصلي هو Box Hill وهو في الواقع فصل من رواية إيما – المترجم]

(٣) ك .س .ب . [العنوان الأصلي : Paradise Regained – المترجم]

ميلتون ، الذي أثار دهشة الحاضرين رئيسُ قسم الإنكليزية إذ اعترف بأنه لم يقرأه . لكن رينغباوم لم يكف عن مراقبة ما يحصل ثم قرر فجأة أن يشارك من جديد :

في الجولة الثالثة ، بينما كان ساي يمسك بزمام الأمور بفضل هياواثا[1] ، فلقد كان سوالو الوحيد الذي لم يقرأه ، ضرب هوارد فجأة بقبضته على الطاولة وفغر فكيه فصارا بطول ستة أقدام وقال :

«هاملت !»

وضحكنا جميعا بالطبع ، لكن ليس كثيرا لأنه لم يكن يبدو عليه أنه يمزح . والواقع أنها لم تكن مزحة أبدا ، فلقد اعترف هاورد بأنه شاهد فيلم لورنس أوليفييه لكنه أصر على أنه لم يقرأ نص هاملت . لم يصدقه أحد طبعاً وآلمه ذلك بشدة ، وسألنا إن كنا نعتقد أنه يكذب ، فألمح ساي بطريقة أو بأخرى أن نعم ، فاستشاط هوارد غضبا وأقسم يمينا مغلظة بأنه لم يقرأ أبدا نص المسرحية ، واعتذر ساي بازدراء على شكه بكلامه . عند تلك المرحلة ، لم تعد اللعبة مسلية طبعاً وكنا جميعا محرجين . وغادر هوارد بينما

(١) ك . أ . -

جلسنا نحن هناك نحاول أن نتصرف كما لو أن شيئا لم يكن .

**

إن حالة هاملت ، وهي بلا مراء العمل الأدبي الأكبر في الأدب الانكليزي وأثرها الرمزي بالتالي كبير جدا ، جديرة بالاهتمام لاسيما أنها تُظهر كل ما في لعبة الحقيقة من تعقيد ، وخصوصا في الأوساط الجامعية . الواقع أن أي أستاذ للأدب الإنكليزي يستطيع ، دون أن يعرض نفسه لخطر كبير ، أن يعترف ، أو يدعي ، بأنه لم يقرأ هاملت . ذلك ، أولا ، أن أحدا لن يصدقه على الأغلب ، ثم إنه ثانيا لا يجب أن يكون قرأ المسرحية بالضرورة لكي يتحدث عنها ، فهي أشهر من نار على علم . وإن كان صحيحا أن رينغباوم لم «يقرأ» هاملت ، فلا شك في أنه يعلم عنها الكثير وأنه يعرف ، بالإضافة إلى فيلم لورنس أوليفييه المقتبس عنها ، مسرحيات أخرى لشكسبير . وحتى وإن لم يصل إلى محتوى المسرحية ، فهو قادر تماما على أن يحدد مكانها في المكتبة الجماعية .

كانت الأمور ستسير على ما يرام إذاً ، لو لم يرتكب رينغباوم - بسبب العنف الكامن في اللعبة والصراع النفسي الذي تحدثنا عنه آنفا - خطأ عدم الإبقاء على الغموض بشأن معرفته بالمسرحية . وإذ ارتكب رينغباوم هذا الخطأ ، فلقد أخرج نفسه من المناخ الثقافي الغائم الذي نسمح عادة بأن يسود بيننا

وبين الآخرين ، والذي نمنح لأنفسنا - وللآخرين - فيه هامشا من الحرية ، فنحن نعلم أن كل ثقافة ، مهما كانت عميقة ، تُبنى على الفراغات والصدوع (تحدث ديفيد لودج آنفا عن «الصدوع في الثقافة») دون أن يمنعها ذلك من أن تتمتع ببعض التماسك بصفتها مجموعة من المعارف .

ويمكن أن نصف حيز التواصل عن الكتاب - و ، بشكل أعم ، عن الثقافة - هذا بعبارة **المكتبة الافتراضية**(١) ، لأنه مكان تهيمن عليه التصورات - تصوراتنا لذواتنا - ولأنه في الوقت نفسه مكان فعلي . وتخضع المكتبة الافتراضية لعدد من القواعد التي تسعى لأن تجعل منها مكانا توافقيا تستبدل فيه الكتب بأوهام كتب . وهي أيضا فضاء للعب لا يختلف كثيرا عن لعِب الأطفال أو لعِب الممثلين على المسرح . ولا يمكن لهذا اللعب أن يستمر إلا إذا احترمت قواعده الرئيسة ولم تنتهك .

تتمثل إحدى هذه القواعد الضمنية في ألاَّ نحاول أن نعرف هل كل من يقول إنه قرأ كتابا ما قرأه فعلاً ، وذلك لسببين اثنين . السبب الأول هو أن الحياة داخل هذا المكان لن

---

(١) **المكتبة الافتراضية** ، المكتبة الثالثة التي أعتمدها هنا ، هي حيز نقاشاتنا - الشفوية أو المكتوبة - مع الآخرين عن الكتب . وهي قسم متحرك من المكتبة الجماعية لكل ثقافة وتقع على ملتقى **المكتبات الداخلية** للمشاركين في النقاش .

تبرح أن تصير مستحيلة إن زال الغموض الذي يلف حقيقة ما نقوله عن الكتب وإن أصبحنا مجبرين على أن نجيب على الأسئلة التي تطرح علينا إجابة لا لبس فيها . السبب الثاني هو أن مفهوم الصدق نفسه ، في هذا المكان ، لم يعد بديهيا ، لأن معرفة ما معنى أننا قرأنا كتابا هي ، كما رأينا ، إشكالية إلى حد كبير .

عندما أعلن أنه لم «يقرأ» هاملت ، وعندما قال الحقيقة - أو ما يعتقده الحقيقة - خرق رينغباوم القاعدة الرئيسة التي تحكم المكتبة الافتراضية ، أي القاعدة التي تسمح لنا بالحديث عن كتب لم نقرأها . وإذ فعل ما فعل ، فلقد بدَّل فضاء المكتبة الافتراضية عندما عرض حميميته عرضا عنيفا ، وفعل ذلك في فضاء يسوده العنف ، وكشف بذلك حقيقة الثقافة ، أي كونها مسرحا مهمته إخفاء جهل كل واحد منا والتغطية على تشظي المعرفة وتشرذمها . وهو بالتالي لم يكتف بأن كشف عن عورته بل لقد ارتكب نوعا من الاغتصاب النفسي بحق الآخرين .

وكان عنف رد الفعل الذي ضرب رينغباوم على قدر العنف الذي مارسه بحق فضاء المكتبة الافتراضية التي يفترض فيها - بسبب ما فيها من غموض - أن تكون فضاء للعب . فعندما تجرأ على قول الحقيقة بشأن قراءته لشكسبير ، وبشأن طبيعة فضاء المكتبة الافتراضية تبعاً لذلك ، صار لزاماً على رينغباوم

أن يخرج منه ، ولم يلبث العقاب أن نزل بساحته ، وهو ما روته ديزيري في ختام رسالتها :

لا بد من الاعتراف بأنها كانت حادثة مثيرة ، لكن انتظر حتى تسمع تتمة الحكاية . بعد ثلاثة أيام ، وعلى غير ما كان متوقعا ، فشل ريغنباوم في مقابلته وثمة اعتقاد عام بأن السبب هو أن قسم الانكليزية لم يجرؤ على أن يثبت في منصبه شخصا اعترف على رؤوس الأشهاد بأنه لم يقرأ **هاملت** . كانت القصة طبعاً قد انتشرت في أنحاء الحرم الجامعي ، بل إن مقالا نُشر في **اليوفوريك ستايت دايلي** أشار إليها إشارة عابرة . وفوق كل ذلك ، وبما أن نتيجة كل ما حدث هو أنه صار هنالك فجأة منصب شاغر ، أعاد القسم النظر في حالة كروب وانتهى الأمر إلى أنه عرض عليه المنصب . لا أعتقد أن كروب هو الآخر قرأ **هاملت** ، لكن أحدا لم يسأله[1] .

كما لاحظت ديزيري ، مسألة ما إذا كان خلَفُ رينغباوم - الذي لم يبق له من حل إلا أن ينتحر - قد قرأ هاملت أم لا هي مسألة ثانوية . المهم هو ألا يخرج من هذا الحيز الوسيط ،

---

(١) نفسه ، ص ٢٠٠ .

حيز الكتب الافتراضية ، الذي يمكننا من أن نعيش ونتواصل مع الآخرين . ويفضّل فعلاً ألا نخاطر بهتك هذا الفضاء التوافقي ، الذي يؤدي هو أيضا دور اللباس الواقي ، وألا نسأل المترشح لشغل المنصب ، على الأقل في مثل هذا السياق ، ما هي بالضبط درجة معرفته بشكسبير .

**

يبين تحليل هذا الفضاء الافتراضي ووظيفة الحماية التي يؤديها ، أن الشعور بالخجل ، المرتبط بمواقف عشناها في طفولتنا ، ليس هو وحده ما يتحرك عندما نغامر بالحديث عن كتب لم نقرأها ، بل ثمة خطر أكبر يتهدد صورتنا كما نراها نحن وكما نقدمها للآخرين . في الأوساط الثقافية حيث لا يزال للكتب أهميتها ، تمثل الكتب التي قرأناها جزءا لا يتجزأ من صورتنا ، وهذه الصورة هي التي نقحمها ونضعها على المحك عندما نذكر مكتبتنا الداخلية ونغامر بكشف حدودها على الملأ .

في هذا السياق الثقافي ، تشكل الكتب - التي قرأناها والتي لم نقرأها - لغة ثانية من نوع ما ، نلجأ إليها لكي نتحدث عن أنفسنا ولكي نقدم أنفسنا للآخرين ولكي نتواصل معهم . والكتب ، شأنها في ذلك شأن اللغة ، لا نستخدمها لنعبر بها عن أنفسنا وحسب ، بل لنكملها أيضا ، فالكتب تزودنا بالعناصر التي تنقص شخصيتنا ، وذلك من خلال

المقاطع التي نقتبسها منها ونعدلها ، كما أنها تسد ثغراتنا .

وكما الكلمات ، الكتب - إذ تمثلنا وتقدمنا - تشوهنا أيضا ، فلن نستطيع أبدا أن نتماهى مع الصورة التي ترسمها الكتب عنا - مبتورة كانت هذه الصورة أم مثالية كاملة- ، لأنها تمحو كل خصوصياتنا . ولأن الكتاب غالبا ما يكون حاضرا فينا على شكل مقاطع لا نعرفها حق المعرفة أو نسيناها ، نجد أنفسنا أكثر الوقت في وضع غير مريح إزاءه ، وهو السفير غيرُ الملائم ، الناقصُ مثل أي لغة .

عندما نتحدث عن الكتب إذًا ، فنحن لا نتبادل مع محاورينا مجرد عناصر غريبة عنا تنتمي إلى مجال الثقافة بل قِطَعا منا نحتاجها ، في حالات الجزع عندما تكون نرجسيتنا مهددة ، لضمان انسجامنا الداخلي . ووراء الشعور بالخجل ، تهدد هذه المبادلات هويتنا ذاتَها ، ولذلك فمن الضروري أن يبقى الفضاء الافتراضي الذي نَعرِض فيه أنفسنا موسوما بالغموض .

بهذا المعنى ، الفضاء الاجتماعي الغائم هو بمثابة الوجه الآخر لفضاء المدرسة ، وهو الآخر مسكون بالعنف ورُتب فيه كل شيء - تحت تأثير الوهم بأنه توجد قراءات كاملة - بشكل يمكّننا من أن نعرف هل قرأ التلاميذ حقا الكتب التي يَتحدثون أو يُسألون عنها . والغاية من وراء ذلك - وهي محض وهم لأن القراءة لا تخضع لمنطق الحقيقة والكذب - هي إزالة الغموض

والتأكد من قولهم الحقيقة .

وإذ أصر رينغباوم على تحويل فضاء اللعب الذي تناقش فيه الكتب ، وهو فضاء التفاوض المستمر وبالتالي فضاء النفاق ، فلقد حبس نفسه في مفارقة قادته إلى الجنون ، لأنه لم يستطع تحمل أن يبقى هذا الفضاء غامضا وأراد أن يقدم عن نفسه أفضل صورة ممكنة ، أي - بالنظر إلى ما يميز لعبة سوالو - أسوأ صورة : هذه الصورة أقل إقلاقا له ، لأنه لا يحتمل الغموض ولا يطيقه ، وهو بذلك مجبر على أن يلبسها ، لكنها تقوده ، إذ تُصالحه مع نفسه ، إلى حتفه .

**

ينبغي إذاً ، لكي نتمكن من الحديث عن الكتب التي لم نقرأها دون خجل ، أن نحرر أنفسنا من تلك الصورةِ الطاغية ، صورةِ الثقافة الكاملة ، التي نقلتها إلينا وفرضتها علينا العائلةُ والمؤسسات المدرسية والتي لا نكف طوال خياتنا عن السعي ، عبثا ، إلى التماهي معها . فالحقيقة الموجهة للآخرين أقل أهمية من حقيقة الأنا ، التي لا يصل إليها إلا من تحرر من نير الضرورة التي تكرهنا على أن نظهر أمام الناس بمظهر الثقافة والتي تعذبنا في أعماقنا وتمنعنا من أن نبقى على طبيعتنا ونكونَ ما نحن عليه حقا .

الفصل الثاني
افرض أفكارك

أين يثبت بالزاك أن ما يسهِّل علينا فرض رأينا بشأن كتاب ما ، هو أن الكتاب ليس شيئا ثابتا وحتى إن ربطناه بخيط ملطخ بالحبر فلن يوقف ذلك حركته .

لا سبب إذاً يمنعنا ، إن وجدنا في أنفسنا الشجاعة لذلك ، من أن نقول بصراحة إننا لم نقرأ كتابا ما ، أو يجعلنا نمتنع عن قول رأينا فيه . إن عدم قراءتنا الكتاب هو الوضع الطبيعي وقبولنا به بلا خجل هو المقدمة الضرورية لكي نبدأ الاهتمام بما هو حقا على المحك : لا الكتاب نفسه بل موقف خطابي معقد للغاية ، الكتاب فيه هو النتيجة لا الموضوع .

فالكتاب يتأثر لا محالة بكل ما يقال عنه وحوله ، ويتغير ويتبدل ، ولو لمدة حديثنا عنه . هذه الحركية التي يتميز بها الكتاب هي الوجهُ الكبيرُ الثاني من أوجه التردد والشك الذي يسم عالم المكتبة الافتراضية ، لتضافَ إلى الوجه الذي درسناه لتونا – أي كون أننا لا نعلم علم اليقين هل الذين يتحدثون عن

الكتب يعرفونها فعلا - وتمثلَ عاملا حاسما في اختيار الاستراتيجيات التي يجب اتباعها في هكذا حالات . وستكون هذه الاستراتيجيات أكثر وجاهة إن لم تقم على صورة عن الكتب باعتبارها أشياء جامدة ثابتة بل على صورة السياق المتحرك الذي يستطيع فيه أطراف النقاش ، خصوصا إن قدِروا على فرض آراءهم ، أن يبدلوا النص نفسه .

**

كان بطل رواية **أوهام ضائعة**[١] ، لوسيان شاردون ، وهو ابن صيدلي من آنغوليم ، يحلم باسترجاع اللقب النبيل الذي كانت تحمله أمه ، وهي التي ولدت باسم دي روبمبره . وإذ أغرم بامرأة من مجتمع النبالة المحلي ، واسمها مدام دي بارجتون ، فلقد تبعها إلى باريس مخلِّفاً وراءه أخلص أصدقائه ، الطابع دافيد سيشار الذي تزوج أخته إيف . لكنه ذهب إلى العاصمة أيضا لكي يشق لنفسه طريقا فيها ، خصوصا في مجال الأدب ، ولذلك أخذ معه أولَ ما كتب من نصوص : ديوانَ شعر عنوانه أزهار المرغريت[٢] وروايةً تاريخية ، نبّال **شارل التاسع**[٣] .

في باريس ، تعرف لوسيان على مجموعة صغيرة من

---

(١) ك .ت . وك .س .ب . وك .ن . +

(٢) ك .أ . - -

(٣) ك . أ . +

المثقفين الذين يتحكمون بالنشر والصحافة ، وسرعان ما اكتشف حقيقة هذا الوسط ، وهي أبعد ما تكون عن أوهامه ، الذي يُصنع فيه الأدب والفن . وانكشفت له الحقيقة بلا مقدمات وهو يحاور أحد أصدقائه الجدد ، الصحفي لوستو الذي اضطر ، بسبب ضائقة مالية ألمت به ، إلى أن يبيع عددا من كتبه إلى أحد المكتبيين واسمه باربه[1] . لكن بعض هذه الكتب لم يُفتح حتى ، بينما كان لوستو قد وعد مدير أحد الجرائد بأن يكتب عرضا عنها :

نظر باربه إلى الكتب وهو يتفحص حوافها وأغلفتها بعناية .

> هتف لوستو : «أوه ! إنها في حفظ كامل ، فكتاب 'الرحلة[2]' لم يفتح ، ولا مؤلف دي كوك ولا روايتا دوكانج ، ولا هذا الموجود على حافة المدفأة وهو بعنوان **خواطر عن الرمزية**[3] وسأسامحكم

---

(١) في ما يخص اقتباسات بيير بايار من رواية بالزاك ، نحن ننقلها مباشرة من ترجمة ميشيل خوري العربية (مع احتفاظنا بحق تعديلها متى شعرنا بضرورة ذلك) ، وعلى ذلك ، كلما ذكر بيير بايار شخصيات بالزاك خارج الاقتباسات المباشرة سنكتبها كما يكتبها ميشيل خوري دفعا لأي لبس - المترجم .

(٢) ك .أ . -

(٣) ك .أ . - -

بثمنه ، إذ يجب التخلي عن الخرافة حتى لا أجلب آلاف العت .

قال لوسيان مندهشا : وبعد ، كيف ستعد مقالاتك؟

ألقى باربه على لوسيان نظرة مشوبة بالذهول ، ثم تحول إلى إيتيين قائلا باستهزاء : يبدو أن السيد لا ينتمي إلى الوسط الأدبي البائس[١] .

ولم يتمالك لوسيان نفسه ، وهو يكتشف بغتة أنه بالإمكان أن نُنشئ مقالا عن كتاب لم نقرأه ، أن سأل لوستو ما الذي يعتزم فعله لكي يفي بالوعد الذي قطعه لمدير الجريدة :

قال لوسيان وهما يسيران نحو الباليه-روايال : ومقالاتك؟

- آه ! إنك لا تعلم كيف تتم . فيما يتعلق بالرحلة إلى مصر ، قلبت صفحات من الكتاب دون تقطيعها وقرأت بضعة أسطر هنا وهناك ، واكتشفت إحدى عشرة غلطة لغة فرنسية ، وأنشأت عمودا قلت فيه : لو تعلم المؤلف لغة

(١) بالزاك ، أوهام ضائعة (ثلاثية) ، الرواية الثانية : رجل كبير من المقاطعات في باريس ، ترجمة ميشيل خوري ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ١٢٩ .

البطات المنقوشة على المسلات المصرية لعوضته عن لغته التي يجهلها . وسأبرهن له على ذلك . أقول بدلا من أن يحدثنا عن التاريخ الطبيعي والآثار القديمة ، ووسائل توثيق الصلات بين مصر وفرنسة التي خسرتها بعد غزوها لها ، وكان ما يزال بإمكانها استمالتها بالنفوذ المعنوي ، وهنا إسهاب مشوب بنفحة وطنية ، مشذر بلمحات عن أهمية مارسيليا والشرق وتجارتنا[١] .

وعندما سأله لوسيان عمّا كان سيفعله لو كان الكاتب قد تكلم فعلا في السياسة ، رد لوستو ، دون أن يرف له جفن ، بأنه في تلك الحالة كان سيأخذ عليه أنه يسبب الملل للقارئ بدل أن يهتم بالفن ويصف البلاد من الناحية الجمالية والطبيعية . وعلى أي حال ، لدى لوستو طريقة أخرى تتمثل في أن يطلب من حبيبته ، الممثلة فلورين ، التي «تعد [. . .] من أكثر القارئين لها [الروايات] في العالم»[٢] ، أن تقرأ الكتاب عنه . وفقط عندما تمل مما تسميه «تَعقُّدَ جمل الكاتب» ، يأخذ هو

(١) نفسه ، ص ١٣٣ .

(٢) نفسه .

الكتاب بعين الاعتبار ويطلب مجددا نسخة عنه من الناشر ليكتب عنه تقريظا .

**

وكما هو بيِّن ، نجد هنا مرة أخرى عددا من اللاقراءات التي تعرَّفنا عليها فيما سبق ، كتلك التي تتمثل في تكوين فكرة عن الكتاب دون معرفته وتلك التي تعني تصفحه وتلك التي تمكِّننا من الحديث عنه تأسيسا على ما قاله عنه الآخرون . ورغم ذلك ، لم يخفِ لوسيان دهشته من منهجية صديقه في النقد :

هتف لوسيان المتشبع بمبادئ الندوة : يا إلهي ! ولكن النقد ، النقد السامي المقدس ! قال لوستو : يا عزيزي ، النقد فرشاة لا يمكن أن تستعمل على الأقمشة الخفيفة لأنها تمسح كل شيء فيها . اسمعني جيدا ، ولندع جانبا المهنة . هل ترى هذه العلامة؟ وأشار إلى مخطوطة أزهار المرغريت ، وضعتُ خطا صغيرا بالحبر يصل بين الرباط والغلاف . فإذاَ قرأ دوريا مخطوطتك ، سيستحيل عليه بالتأكيد أن يضع الرباط في مكانه الأول ، وهكذا تعدُّ هذه العلامة بمثابة ختم . وهذه تجربة أريد اختبارها ولن تكون دون جدوى . كما أن من المناسب أن تعرف عدم فائدة الذهاب إلى تلك

الدار دون عرّاب . كما يفعل أولئك الشباب الناشئون الذين يطوفون على عشرة ناشرين قبل أن يجدوا من يقدم لهم كرسيا يجلسون عليه[١] .

هكذا يتابع لوستو ، دون هوادة ، فتح عيني صاحبه على الحقيقة وينصحه ، قبل أن يقدم مخطوطة أزهار المرغريت لدوريا ، أحد أكبر الناشرين في باريس ، بأن يبتكر وسيلة تمكنه لا من أن يعرف هل قرأها الناشر ، بل أن يكتشف هل فتحها مجرد الفتح : أن يختمها بواسطة خيط ملطخ بالحبر .

عندما عاد لوسيان لمقابلته ومعرفة رأيه وقراره ، لم يدع له الناشر أي بارقة أمل في أن كتابه سينشر :

قال دوريا وهو يستند بتعاظم على ظهر كنبته : بكل تأكيد ، تصفحت الديوان وطلبت من رجل ذواقة ، حكم جيد أن يقرأه ، لأنني لا أدعي الخبرة في موضوعه . فأنا يا صديقي أشتري المجد جاهزا كما يشتري ذلك الانكليزي الحب . إنك شاعر كبير بقدر ما أنت شاب وسيم يا صغيري . أؤكد لك كرجل شريف ، لا كَكُتبيٍّ ، ألا تلاحظ فرق النظرة؟ أن سونيتاتك رائعة لا يشعر فيها بالتكلف والجهد ، وهذه هي ندرة الاستيحاء

(١) نفسه ، ص ١٣٤ .

وجودة القريحة . أخيرا فأنت تجيد النظم وهو أحد مزايا المدرسة الحديثة . وديوان أزهار المرغريت كتاب جميل ، لكنه ليس مشروعا كبيرا ، وأنا لا أتمكن من الاهتمام إلا بالمشاريع الواسعة[١] .

وإن رفض دوريا المخطوطة دون أن يدعي أنه قرأها كاملة ، فهو يؤكد أنه اطلع عليها بل إنه قادر على أن يقدم بعض الملاحظات الأسلوبية ، مثلا عن جودة القوافي . لكن احتياط لوستو بأن ختم الكتاب سيجعلنا نعيد النظر في كلام الناشر :

- قال لوسيان ببرود : هل لديك مخطوطتي الآن؟

- أجاب دوريا ملطفا بشكل خاص ملطفا من لهجة كلامه : ها هي يا صديقي .

تناول لوسيان اللفافة دون أن ينظر إلى حالة الخيط الذي ربطت به ما دام دوريا يبدو بمظهر المطلع على القصائد ، وخرج مع لوستو دون أن يبدو واجما أو متكدرا ، ورافق دوريا ضيفيه إلى القاعة وهو يتحدث عن مجلته وصحيفة لوستو ، بينما لوسيان يلعب بلا مبالاة بمخطوطة ديوانه .

همس إتيين في أذنه : «هل تعتقد أن دوريا قد قرأ سونيتاتك أو أقرأها غيره؟

---

١٢٥ نفسه ، ص ٢٤٨ .

قال لوسين : نعم

- انظر إلى مصطلح الأختام .

لاحظ لوسيان أن الحبر على الخيط وغلاف المخطوطة في تناسق تام[١]

ولم يجد دوريا صعوبة في أن يتابع تعليقه وأن يقول رأيه في الكتاب بدقة ، رغم أنه لم يفتحه :

- فالتفت [لوسيان] إلى الكتبي [دوريا] يسأله وقد شحب لونه غضبا وغيظا : «أية سونيتة لفتت نظرك بشكل خاص»

- أجاب دوريا : كلها متميزة يا صديقي ولكن تلك المتعلقة بزهرة المرغريت ممتعة جدا ، وهي تنتهي بفكرة دقيقة وحساسة ، ومن هنا أقدر ما سيلقى نثرك من نجاح[٢] .

**

ونجد في بقية الحوار بين لوستو ولوسيان برهانا آخر على أنه ليس من الضروري أن نكون قد قرأنا الكتاب لكي نتحدث عنه : اقترح لوستو على صديقه أن يكتب ، لكي ينتقم للإهانة التي لحقته ، مقالا ناريا في حق أحد الكتاب الذين يتعهدهم

---

(١) نفسه ، ص ٢٥٠ .

(٢) نفسه

دوريا بالرعاية والحماية ، ناثان . لكن جودة الكتاب كانت واضحة للعيان إلى حد أن لوسيان لم يعلم كيف ينتقده ، فقال له لوستو هازئا إن الوقت حان لكي يتعلمَ كيف يتقن مهنته التي تشبه مهنة البهلوان ، ويكون قادرًا على أن يحول مزايا كتاب إلى عيوب ، أي أن يحول تحفة منقطعة النظير إلى «حماقة خرقاء»[(١)] .

ثم راح لوستو يبسط أمام لوسيان المنهجية التي يمكن أن نتبعها لكي نحقر من شأن كتاب رغم أننا نجده قيِّماً للغاية . وتتمثل في أن نقول أولا «الحقيقة» عن الكتاب وأن نمدحه ، وهكذا سنكسب ثقة الجمهور الذي ستهيِّئُه مقدمتنا الإيجابية لما سيأتي وسيعتبر أن الناقد غير محاب ، وسيكون بالتالي أميَلَ إلى تصديقه فيما سيقول .

بعد ذلك ، بيَّن لوستو كيف أن كتاب ناثان يمثل بحق نسقا كاملا وقع الأدب الفرنسي في أسره . ويتميز هذا النسق بالإفراط في استخدام الوصف والحوارات وبفيض من الصور ، على حساب الفكرة التي كانت هي المهيمنة دائما على الأعمال الأدبية الفرنسية الكبرى . صحيح أن والتر سكوت كاتب مميز ، لكن في هذا المجال ، «لا وجود إلا للمبتكِر[(٢)]» ،

---

(١) نفسه ، ص ٢٥١ .

(٢) نفسه ، ص ٢٥٢ .

وأثرُ هذا الكاتب على من جاؤوا بعده كان قاتلا .

ثم يُستخدم هذا التعارض بين **الأدب المكون للفكرة والأدب المزوق** لغير صالح ناتان ، الذي يقدَّم على أنه مقلد لا غير وليس له من الموهبة إلا المظهر . ورغم أن عمل ناتان ذو قيمة واستحقاق ، إلا أنه أيضا خطير ومشؤوم ، لأنه يفتح أبواب الأدب أمام الجمهور ، ويحث جيشا من صغار المؤلفين على تقليد هذا الشكل البسيط . واقترح لوستو على لوسيان أن ينصرف إلى تفجُّع مدوٍّ على انحطاط الذوق وأن يشير إلى فيلق الكتاب الذين يقاومون الغزو الرومانسي ويتابعون مدرسة فولتير بدفاعهم عن الفكرة ضد الصورة .

ودون أن تعوزه الحيلة ، بل على العكس من ذلك تماما ، بيَّن لوستو للوسيان كيف أن هنالك قوالب أخرى لتهديم مؤلف ، مثل ذلك المسمى «المقال الرئيس» الذي يتمثل في أن «يُخنق الكتاب بين وعدين»[1] : يعلن المقال في البداية أنه سيعلق على الكتاب ، ثم يغرق في اعتبارات عامة تجبره في النهاية على الإحالة إلى مقال ثان لن يظهر أبدا .

**

يبدو المثال الأخير مختلفا عن الأمثلة السابقة لأن ما يُطلب من لوسيان هو أن يتحدث عن كتاب قرأه فعلاً . لكن

(١) نفسه ، ص ٢٥٤ .

المبدأ الذي شرحه لوستو يبقى صحيحا سواء تعلق الأمر بكتاب ناتان أو بكتاب لوسيان أو بكتاب **الرحلة إلى مصر** : إن مضمون كتاب ما لا أهمية له ولا تأثير على التعليق الذي يستحقه هذا الكتاب ، بل يصبح ممكنا في رواية بالزاك هذه - نوعا من أنواع المفارقة أو رغبة في الاستفزاز - أن نشرع في قراءته .

في حالة **الرحلة إلى مصر** ، كما في حالة كتاب ناتان وكتاب لوسيان ، لا يرتبط التعليق بالكتاب بل بالكاتب . قيمة الكاتب ، أي مكانته في النسق الأدبي ، هي التي تحدد قيمة الكتاب . وكما يقول لوستو للوسيان دون مواربة ، قد يحدث أن يكون الناشر هو وحده المقصود بالنقد : «و هنا لا يكون المقال ضد ناتان ، ولكن ضد دوريا . وما يلزم هو نقرة معول ، وهذه النقرة لا تؤثر على المؤلف الجيد ، لكنها تطعن الكتاب السيئ في الصميم : في الحالة الأولى لا تضر إلا الناشر ، وفي الحالة الثانية تقدم خدمة للجمهور .»(١)

وفوق ذلك ، ليست مكانة الكاتب في النسق الأدبي ثابتة بل هي على العكس من ذلك متحركة جدا ، وعلى ذلك تتغير قيمة الكتاب بتغير قيمة كاتبه ، وهو ما يعاينه لوسيان فيما يتعلق به هو ، لأنه لم يجد صعوبة ، بعد أن قرأ دوريا مقالَه عن

(١) نفسه ، ص ٢٥٤-٢٥٥ .

كـتـاب ناتان ، في أن يجعله يقبل بديوانه الشعري . بل إن الكتبيّ زاره بنفسه في بيته ليعرض عليه معاهدة السلام :

وتناول من جيبه محفظة أنيقة ، وسحب منها ثلاثة أوراق من ذات الألف فرنك وضعها على طبق قدمه للوسيان متوددا وهو يقول : «هل يكفي هذا يا سيدي؟»

أجاب الشاعر وهو يحس أنه يغوص في نعيم مجهول لمرأى هذا المبلغ غير المتوقع : «نعم» . سيطر لوسيان على انفعالاته ، رغم الرغبة التي تملكته في أن يقفز ويغني ، وانتابه إيمان بوجود المصباح السحري والسحرة ، الإيمان أخيرا بعبقريته .

قال الكتبي : «هكذا فأزهار المرغريت لي؟ كما أنك لن تهاجم أبدا أياً من المؤلفات التي أنشرها .

- أزهار المرغريت لك ، لكنني لا أستطيع أن أرهن قلمي فهو في خدمة أصدقائي كما أن أقلامهم في خدمتي .

- لكنك أخيرا ستكون أحد المؤلفين المتعاملين معي ، وجميع مؤلفي أصدقائي ، وهكذا فإنك لن تسيء إلى مشاريعي دون أن تعلمني بما سأتعرض له من هجمات لأتمكن من توقّيها .

- أوافق على هذا الشرط

رفع دوريا كأسه قائلا : أشرب نخب أمجادك
قال لوسيان : ألاحظ من هذا أنك قرأت ديوان أزهار المرغريت(١) .

ولم يرتبك دوريا أبدا من هذا التلميح إلى أنه لم يقرأ أزهار المرغريت ، لأنه اعتبره واهيا وبلا معنى ، فمؤلِّف الديوان لم يعد كما كان وكذلك رأيه هو فيه :

يا صغيري شراء الديوان دون الاطلاع عليه هو أكبر إطراء يمكن أن يقدمه ناشر لشاعر . خلال ستة أشهر ستغدو شاعرا كبيرا ، وسيكون لك مقالات ، وسيخشى جانبُك ، ولا أحتاج لأي إجراء لتسويق كتابك . إنني ذات التاجر الذي خدمك منذ أربعة أيام ، ولست أنا الذي تغيرت إنما أنت : في الأسبوع الماضي كانت سونيتاتك بالنسبة لي كأوراق الملفوف ، أما الآن فوضعك الحالي جعلها في مرتبة الميسينيات .

قال لوسيان وقد حولته متعة العشق السلطانية ويقين النجاح إلى متهكم ذي قحة مستلطفة : إن كنت لم تقرأ سونيتاتي ، فلا شك أنك قرأت مقالي .

---

١٣٢ نفسه ، ص ٢٦٣-٢٦٤ .

أجاب دوريا بطيبة تخفي إحساس المرارة العميق : نعم يا صديقي ، وإلا لما كنت أتيت بمثل هذه السرعة؟ إن هذا المقال الرهيب جميل جدا للأسف[١] .

لكن لوسيان لم يصل بعد إلى نهاية تحرره من الأوهام . ففي مساء اليوم الذي نشر فيه مقاله ، أخبره لوستو أنه قابل ناتان لتوه وأنه على حافة اليأس وأنه من الخطر أن يجعل منه عدوا له ، ولذلك نصحه قائلا : «من المناسب أن تعد مقالا تطري فيه ببعض المديح وجهه» [٢] ، وعندما تعجب لوسيان كيف يطلب منه أن يكتب هذه المرة مقالا يمدح فيه كتاب ناتان بعد أن أوسعه نقدا ، ضحك منه أصدقاؤه مرة أخرى ، وأخبروه عندئذ أن واحدا منهم ، فيليسيان ، لم يفته أن يمر بمكتب التحرير في الصحيفة وأن يوقع المقال بحرف «س» . وصار بإمكان لوسيان إذا أن يكتب مقالا آخر لجريدة أخرى ويذيله هذه المرة بحرف «ل» .

لكن لوسيان لم ير ما يضيفه إلى رأيه الجديد في الكتاب . وهنا انبرى بلونده ، وهو صديق آخر من أصدقائه ، ليعيد عليه ما شرحه له لوستو سابقا ويُفهمه أن « لكل فكرة وجهاً وقفًا ،

(١) نفسه ، ص ٢٦٤ .

(٢) نفسه ، ص ٢٦٩ .

وما من أحد يمكنه أن يؤكد ما هو القفا . فكل شيء في مجال الفكر ثنائي الجانبين ، والآراء ثنائية الحدين ، فجانوس هو أسطورة النقد ، ورمز العبقرية»[1] . وهكذا اقترح بلونده أن يهاجم لوسيان ، في مقال ثان ، النظرية النقدية السائدة والتي ترى أن هنالك أدبا مكونا للفكرة من جهة وأدبا مزوقا من جهة أخرى ، ليقولَ إن الأدب الأسمى والأرفع يجب على العكس من ذلك أن يجمع بينهما .

ولكي يؤدي عمله على أكمل وجه ، اقترح بلونده على لوسيان أن لا يتوقف عند مقالين - سواء أوقعهما بحرف «س» أم بحرف «ل» - بل أن يتبعهما بثالث ويوقعه هذه المرة باسم «دي روبمبره» ، يوفق فيه بين المقالين الأولين ، إذ يبين أن سعة النقاشات التي أثارها كتاب ناتان دليل على أهميته وخطورته .

**

إن المشهد الذي يصوره بالزاك يحمل خصوصيات ما سميته المكتبة الافتراضية ويضخمها إلى حد السخرية . ففي العالم الفكري والثقافي الصغير الذي يصفه الروائي ، العامل الحاسم والمهم هو المراكز الاجتماعية التي يحتلها مختلف الفاعلين ، أما الكتب نفسها ، وقد تحولت إلى مجرد ظلال ، فلا دور لها ، ولا أحد - ناقدا كان أم مؤلفا - يكلف نفسه عناء

---

(١) نفسه ، ص ٢٧٠ .

قراءتها قبل الحكم لها أو عليها . ولم تعد الكتب موضوع النقاش ، لأنها استبدلت بمواضيع وسيطة تحددها العلاقة المتذبذبة بين القوى الاجتماعية والنفسية .

وكما في لعبة لودج ، يبقى الشعور بالعار والخجل عاملا حاسما في تنظيم هذا الفضاء ، لكن المفارقة هي أن وظيفته هنا تنقلب رأسا على عقب . فالخزي هنا لا يلاحق من لم يقرأ الكتاب بل يحل على من قرأه ، من حيث أن مهمة القراءة - التي ينظر إليها على أنها عمل مهين - قد أُوكلت إلى غانية . يبقى أن هذا الفضاء ينتظم فعلاً حول الشعور بالخزي والخجل ، وأنه - رغم أن ظاهره لهو ولعب - يتسم بقدر كبير من العنف النفسي .

عند بالزاك كما عند لودج ، تُلعب اللعبة من أجل احتلال مراكز السلطة . ويمكن ملاحظة الأهمية التي تكتسيها السلطة في تقدير الأعمال الأدبية بشكل أسهل في رواية بالزاك لأن علاقتها مع القيمة الأدبية علاقة مباشرة وفورية : فالمراجعة النقدية الإيجابية تساهم في تأسيس السلطة وتعزيزها ، والسلطة بالمقابل تضمن المراجعات النقدية الإيجابية بل تضمن أيضا ، كما في حالة لوسيان ، قيمة النص .

إن العالم الذي يصوره بالزاك هو بشكل ما ضِدُّ العالم الذي يصفه لودج . فبينما يهيمن على العالم الذي يسبح فيه أستاذ الجامعة الإنكليزي تابوُ اللاقراءة - إلى حد أن كل من يجرؤ

على أن يشهره ويجاهر به يُطرد من فضاء الثقافة - نجد انتهاكَ المحرم فاشيا عند بالزاك بل إنه القاعدة، ويفضي الأمر إلى أن نوعاً من التحريم يحِلُّ على فعل القراءة الذي ينظر إليه على أنه فعل مهين مشين .

والانتهاك هنا يتم على صعيدين . فمن جهة ، يُسمح - بل يُوصَى - بالحديث عن الكتب دون حتى فتحها ، ولوسيان يجعل من نفسه أضحوكة عندما يوحي مجرد الإيحاء أن الأمور قد تسير على نحو مختلف . وفي نهاية المطاف ، لم يعد ثمة أي انتهاك فلم يعد أحد يفكر في أن يقرأ أي كتاب ، ووحدَه دخولُ شخص إلى عالم الأدب غيرِ متعودٍ على طريقة الصحفيين في التصرف يجبرُهم على مناقشة فرضية القراءة ، لا لشيء إلا ليستبعدوها دون إبطاء .

ويَردِف هذا الانتهاكَ انتهاكٌ ثان - هو صورة أخرى له - يقوم على فكرة أنَّ أيَّ رأي قد نراه بشأن كتاب ما هو رأي صائب : فإن كان من غير المجدي فتح الكتاب لمن يريد أن يتحدث عنه ، فذلك لأنَّ كل الآراء ممكنة ولها ما يسندها من الحجج والبراهين ، وأنَّ الكتاب - إذ تحول إلى محض ذريعة - قد كف بطريقة أو بأخرى عن الوجود .

**

هذا الانتهاك المزدوج دليل على انحراف عام يصبح فيه كل كتاب نظيرا لكل كتاب وكل رأي معادلا لكل رأي وتنقلب

الأحكام والآراء فيه بلا نهاية . لكن الكلام الذي يقوله هنا أصدقاء لوسيان ، حتى وإن كان يشبه كلام السوفسطائيين ، يكشف عددا من الحقائق عن القراءة وعن الطريقة التي نتحدث بها عن الكتب .

قد يصدمنا موقف لوستو وبلونده وتشجيعهما للوسيان على أن يدبج مقالين متناقضين ، لو كان الأمر يتعلق بالكتاب نفسه في المقالين . لكن ما يوحي به بالزاك هو أن الكتاب ليس بالضبط هو الكتاب نفسه بين حالة وأخرى . صحيح أن الكتاب الفعلي يبقى هو هو ، لكنه تبدل ولم يعد يمثل عقدة العلاقات نفسها منذ أن تطورت مكانة ناتان في الفضاء الاجتماعي . والأمر نفسه يقال عن ديوان لوسيان أزهار المرغريت الذي لم يعد نفسه ما دام أن مؤلفه تبوأ مكانة اجتماعية مرموقة .

في الحالتين ، الكتاب لا يتبدل على الحقيقة لكن التبدل يطرأ عليه من حيث أنه عنصر في المكتبة الجماعية . ما يفعله بالزاك هو أنه ينبهنا إلى أهمية السياق . صحيح أنه يضخم هذه الأهمية لكنه من جهة أخرى يبين كم هي هذه الأهمية حاسمة . أن نولي للسياق أهميةً معناهُ أن نتذكر أنَّ الكتاب ليس شيئا ثابتا ثبوتا نهائيا بل هو متحرك وترتبط حركته إلى حد ما بمجموع علاقات السلطة التي تُنسج حوله .

إن كان الكاتب يتبدل والكتاب لا يبقى على حاله ، هل

يمكننا أن نقول في مقابل ذلك أن القارئ على الأقل هو نفسه دائما؟ ليس الأمر بمثل هذه البساطة بل العكس هو الصحيح بالنظر إلى السرعة التي بدل بها لوسيان رأيه في كتاب ناتان بعد أن سمع كلام لوستو :

> تملكت لوسيان الدهشة وهو يستمع إلى لوستو ، وأزالت كلمات الصحفي عن عينيه غشاوات ، وكشفت له حقائق أدبية لم يكن يتوقعها .
>
> صاح : ما تقوله لي مفعم بحسن المحاكمة وسداد الرأي .
>
> قال لوستو : هل كان بإمكانك دون هذا أن تهاجم ناتان[١] .

هكذا كان حديثٌ قصيرٌ مع لوستو كافيا لكي يرى لوسيان رأيا مغايرا في كتاب ناتان وذلك دون حتى أن ينظر فيه مرة أخرى . فموضوع النقاش ليس الكتاب في حد ذاته إذاً - لأن لوسيان لا يعرف ما الذي سيشعر به إن قرأه مرة أخرى - بل تفاعل الخطابات والتعليقات التي تنتج عنه في المجتمع . ولقد صار الرأي الجديد رأي لوستان إلى حد أنه لم يعد قادرا على تبديله والحياد عنه وعندما اقترح لوستو عليه أن يكتب مقالا ثانيا يمدح فيه الكتاب ، فضَّل لوسيان أن ينسحب متعللا بأنه

---

(١) نفسه ، ص ٢٥٤ .

صار الآن عاجزا عن أن يكتب حرفا واحدا في المديح . لكن أصدقاءه تدخلوا وأثنوه عن رأيه مرة أخرى وجعلوه يستعيد الإحساس الذي أثاره فيه الكتاب عندما قرأه أول مرة :

> وفي صباح اليوم التالي وجد أن أفكار العشية قد تخمرت في رأسه كما يحصل لجميع القرائح الممتلئة بالنسغ التي لم تستغل إلا القليل من قدراتها . ووجد لوسيان متعة في أن ينصرف إلى كتابة مقاله الجديد ، فباشر في إنشائه بحماس ، وتزاحمت تحت ريشته روائع ولّدها التناقض ، فكان فكِها وساخرا ، بل سما إلى خوطر جديدة عن العاطفة والفكرة والصورة في الأدب . وكان حاذقا وماكرا ، فاستعاد من أجل مديح ناتان أول انطباعاته عن قراءة الكتاب(١) . . .

وعلى ذلك ، لنا أن نسأل عمّا إذَا كان قلق لوسيان نابعا من حركية الكتاب وتبدلِه أم من التبدل الذي يحدث في داخله هو ، ومِن كل ما يكتشفه عن هذا التبدل ، شيئا فشيئا . وبإمكانه - دون أي ضرر - أن يتخذ المواقف الفكرية والنفسية المختلفة التي يقترحها عليه بلونده ، الموقفَ تلو الآخر بل وربما الموقفَ ونقيضَه في الوقت نفسه . وهكذا فليس احتقارُ

(١) نفسه ، ص ٢٧٥ .

أصدقائه للكتب هو ما سيدمره ، بل خيانتُه لنفسه ولغيره هي التي ستورده في النهاية مورد الهلاك[1] .

**

إن الإقرار بأن الكتب ليست نصوصا ثابتة بل أشياء ومواضيع متحركة هو حقا موقف مقلق ، لأنه يجعلنا نرى - في مرآة الكتب - شكَّنا ، أي جنونَنا ، ونواجهُه . لكن قبولَنا خوضَ هذه المواجهة - بشكل أوضح مما فعل لوسيان - هو الذي سيجعلنا قادرين على أن نقارب الكتب بكل ثرائها وينجينا من المواقف التواصلية المعقدة التي تضعنا الحياة فيها ، أي من الإحراج الذي يسببه حديثنا عن الكتب .

وبالفعل ، الاعتراف بحركية الكتب وبحركيتنا نحن هو ميزة حاسمة تمنحنا حرية أكبر في أن نفرض على غيرنا آراءنا بشأن الكتب . وما يبينه أبطال بالزاك هو الليونة الفريدة التي تتميز بها المكتبة الإفتراضية والسهولة التي تخضع بها لرغبة كل من يصمم - سواء أقرأ الكتاب أم لم يقرأه - على القطع بصحة رؤيته للأمور ، دون أن تثنيه عن ذلك الملاحظات التي يسجلها القراء المزعومون .

(١) بعد أن صادق الليبيراليين ، حاول لوسيان أن يتقرب من الملكيين وانتهى به المطاف إلى أن صار عدوا لهم جميعا .

الفصل الثالث
اخترع الكتب

أين نتبع، ونحن نقرأ سوزيكي، نصيحة هرٌّ وعالِم في الجمال[١] يرتدي نظارات إطاراتُها مطليةٌ بالذهب، يدعوان - كلٌّ في مجاله - إلى ضرورة الاختراع.

إن لم يكن الكتاب كتاباً بقدر ما أنه السياق الكلامي العام الذي يسبح فيه الكتاب ويتبدل، فهذا السياق هو ما يجب الانتباه له لكي نتحدث بدقة عن الكتاب دون أن نقرأه. فموضوع الخلاف والنقاش ليس الكتاب بل ما صار إليه الكتاب في الفضاء النقدي الذي يدخل إليه ويتبدل فيه باستمرار. هذا الموضوع المتحرك الجديد، وهو نسيج متحرك من

(١) الكلمة الفرنسية التي تترجمها عبارة «عالِم الجمال» هي esthète التي تعني الشخص الذي يفهم الفن والجمال ويتذوقهما، لكنها قد تستخدم أيضا بدلالة سلبية بمعنى من يدعي تذوق الجمال ويعلي من شأن الجمال الشكلي، ونعتقد أن هذه الدلالة هي التي يجب أن نفهم بها الكلمة هنا - المترجم.

العلاقات بين النصوص والبشر ، هو الذي يجب علينا أن نكون قادرين على تعريفه تعريفا دقيقا وصحيحا في اللحظة المناسبة .

ولا يمس تبدل الكتب قيمتَها فقط - التي رأينا مع بالزاك كم أنها تتبدل بسرعة تبعا لمكانة المؤلف في النسق السياسي والأدبي - بل مضمونَها أيضا ، وهو ليس أكثر ثباتا من قيمتها ويشهد هو أيضا تغيرات كبيرة تبعا لكل ما يقال عنه وحوله . ويجب ألا ننظر إلى هذه الحركية التي يتميز بها الكتاب على أنها عيب فيه وعلى أنها عقبة ، بل هي - على العكس من ذلك - تقَدِّم لمن يعرف كيف ينتفع منها ويحوِّلُها لصالحه فرصةً سانحة ليصير هو نفسه مبدع الكتب التي لم يقرأها أحد .

**

في رواية أنا هِرّ[١] ، وهي ربما أشهر رواياته ، يسلم الكاتب الياباني ناتسوم سوزيكي مقاليد السرد لهرٍّ يبدأ سيرته الذاتية بهذه العبارات :

أنا هر ، ولا اسم لي بعد .
لا فكرة لي عن مكان ولادتي . كل ما أتذكره هو أنني كنت أموء في مكان مظلم ورطب . وهناك رأيت إنساناً لأول مرة ، وفوق ذلك كان - كما

(١) ك . ت . + +

علمت بعد ذلك - من فصيلة الطلبة ، وهم أشرس الناس[1] .

وبالفعل لم يكن السارد-الهر ، الذي سيظل بلا اسم على طول الرواية ، محظوظا في لقائه الأول بالجنس البشري . فلقد وقع بين يدي طالب يسيء معاملته ليستيقظ ذات يوم ويكتشف أنه أغمي عليه بعيدا عن منزله . فتسلل إلى منزل لا يعرفه ونجح في جعل صاحب البيت ، وهو أستاذ في الجامعة ، يؤويه . أنا هر هي رواية تروي قصة حياته في هذا المنزل الذي صار مسكنه .

إن كانت وجهة نظر الراوي-الهر ، أي وجهة النظر السنورية ، مهيمنة على الكاتب وتقصي كل منظور آخر ، فالقارئ يتعامل في الحقيقة مع رؤية مختلطة للعالم . فالراوي ليس حيوانا عديم الثقافة بل هرا يمتلك قدرات خاصة ، مثل القدرة على فهم محادثة وحتى على القراءة .

لكن الراوي-الهر لم يتنكر لأصله وظل مرتبطا بفصيلة السنوريات . وهكذا فلقد أقام علاقتين مديدتين مع هرين من حيه الجديد : الهرة مِيك والهر كورو . وكورو هو سيد الحي حيث يفرض احترامه على الآخرين بقوة جسده . لكنه يحتل أيضا مكانة خاصة في الرواية من حيث أنه يمثل الرمز الحيواني

(1) *Je suis un chat*, trad. Jean Cholley, Gallimard, 1989, p. 23

لمجموعة كبيرة من الشخصيات، تشترك جميعا في كونها شخصيات متشدقة متبجحة. ويمارس كورو تبجحه عندما يتحدث في عدد من المواضيع الحساسة عند القطط، ومنها عدد الفئران التي أمسكها، وهو المجال الذي لا يتورع كورو عن تضخيم كفاءته ومهاراته فيه.

**

ولِكُورو قرينٌ من بين البشر الذين يغشون منزل أستاذ الجامعة. هذا الشخص، واسمه م.، لقَّبه الراوي-الهر بلقب عالِم الجمال الذي يرتدي نظارات إطاراتُها مطليةٌ بالذهب ويتميز بأنه يقول باستمرار أي شيء يخطر على ذهنه، لا لشيء إلا لكي يضلل محدثه.

في بداية الرواية، لاحظ م. أن الأستاذ مهتم بالرسم وراغب في ممارسته، فحدثه عن الرسام الإيطالي آندريا ديل سارتو وأخبره عن رأي يقول إن هذا الرسام كان ينادي بضرورة محاكاة الطبيعة ما أمكن وبالتمرن أولاً على رسم المخططات. وصدَّق الأستاذ كلامه لكنه فشل مع ذلك في أن يصبح رساما. وعندئذ اعترف له عالم الجمال أنه نسَبَ هذا الكلام لديل سارتو زورا وأنه كثيرا ما يتمتع بتلفيق القصص وباستغلال سذاجة الناس وسرعة تصديقهم لكلامه:

كان عالم الجمال لا يكاد يتمالك نفسه من السعادة. وكنت أستمع إلى هذا الحديث على

الشرفة ولم أستطع أن أمنع نفسي من تخيل ما الذي سيكتبه سيدي في مذكراته اليوم . هذا المدعي لا يسعد إلا بخداع الناس بأن يلفق قصة ما ، ودون أن يبدو عليه الاهتمام بما أحدثته قصته عن ديل سارتو من أثر على مشاعر سيدي ، تابع بكل زهو :

- عندما نمزح بهذه الطريقة ، يحمل الناس ما نقول أحيانا على محمل الجد ، وهذا يُخرِج كل ما في الهزل من جمال . ما أروع ذلك ! في إحدى المرات ، قلت لطالب أن نيكولاس نيكلبي كان قد نصح غيبون بأن يعدل عن كتابة أكبر مآثره «تاريخ الثورة الفرنسية[١]» بالفرنسية وأن ينشرها بالإنكليزية . وكرر هذا الطالب - الذي كان يتمتع بذاكرة قوية - ما قلته له أثناء مؤتمر لمجمع الآداب الياباني ، ولك أن تتخيل كم كان الموقف مضحكا ! ومع ذلك ، كان هنالك ما ينيف عن مائة مستمع ، كلهم آذان صاغية لا تغادر صغيرة ولا كبيرة[١] .

---

(١) ك . أ . -

(٢) نفسه ، ص ٣٥ .

إن القصة التي يرويها عالِم الجمال قصة مجنونة من وجهين . يتمثل الوجه الأول في أنه ليس من السهل أبدا على نيكولاس نيكلبي ، وهو الشخصية المتخيلة ، أن يسدي النصح لمؤرخ إنكليزي عاش فعلاً ، وهو إدوارد غيبون . أما الوجه الثاني فيتمثل في أن الرجلين لم يكن بإمكانهما أن يتحادثا حتى لو كانا ينتميان للعالم نفسه ، لأن نيكلبي لم يظهر للمرة الأولى في عالم الأدب إلا سنة ١٨٣٨ ، أي بعد مرور ما يقرب من خمسين عاما على موت غيبون .

وإن كان عالِم الجمال ، في المثال الأول ، يقول أي شيء ، فليس الأمر كذلك تماما في المثال الثاني الذي يتعلق هذه المرة تعلقا مباشرا بنظرتنا للكتب التي لم نقرأها :

> وإليك قصة أخرى لا تقل طرافة : منذ زمن غير بعيد ، في جلسة كان أحدَ أطرافها مؤلف ، دار الحديث عن رواية هاريسون التاريخية ثيوفانو[1] ، وقلت إنها أفضل ما كُتب في الرواية التاريخية على الإطلاق . وأضفت أن المشهد الذي تموت فيه البطلة خصوصا هو مشهد تقشعر له الجلود . عندئذ ، قال هذا الرجل ، الذي كان جالسا قبالتي ، والذي لم يكن ليعترفَ أبدا بجهله بأي

(١) ك . ت . -

شيء ، إنه يتفق معي وإن ذلك المشهد رائع .
فاستنتجت أنه ، مثلي تماما ، لم يقرأ الرواية قط .

إن تهكما كهذا يثير عدة أسئلة ، واحد منها لم يتأخر في طرحه أستاذ الجامعة على عالِم الجمال :

ومشدوها سأله سيدي عليل المعدة :

- بعد أن تلفظت بكل تلك الخيالات ، ما الذي كنت ستفعله لو أن الرجل كان قد قرأ الكتاب؟

لم يكن يبدو عليه الانزعاج من فكرة الكذب على الناس وتضليلهم ، كل ما كان يشغل باله هو الحرج الذي سيقع فيه الدَّعِب المزّاح إن اكتشفت خديعته . لكن عالِم الجمال لم يضطرب بتاتا وأجاب وهو ينفجر ضاحكا :

- حسنا ، في تلك الحالة كنت سأقول بكل بساطة ، مثلا ، إنني خلطت بين هذا الكتاب وكتاب آخر[١] .

فلا شيء يمنع في واقع الأمر ، عندما نتهور ونعلق على كتاب فيعترض أحد على كلامنا ويناقشه ، من أن نتراجع ونقول إننا أخطأنا . إن الدور الذي يلعبه إلغاءُ القراءة أو نسيانُها

(١) مرجع مذكور ، ص٣٥ .

كبير إلى حد أنه لا ضرر البتة في أن يعترف أحدنا بأنه كثيرا ما يقع ضحيةً لهفوات الذاكرة التي تحدِثها قراءةُ - ولاقراءةُ - الكتب . وحتى الكتاب الذي نتذكره بحذافيره هو ، بشكل أو بآخر ، كتاب-شاشة يختفي وراءه الكتاب الداخلي . ولكن ، في هذه الحالة بالذات ، هل كان الاعتراف بالخطأ هو الحل الأمثل؟

**

تطرح رواية سوزيكي بالفعل مشكلة منطقية جديرة بالاهتمام . فلقد كذَب عالِم الجمال ذو النظارات المطلية بالذهب بشأن موت البطلة والمفروض أن ينكشف كذِبُ محدثِه المؤلفِ عندما يقول إن مشهد موت البطلة مشهد رائع بدلا من أن ينكر وجود مشهد كهذا في رواية هاريسون أصلا . ولكن أنى لعالِم الجمال أن يعلم هنا يقينا أن من يجلس أمامه لم يقرأ الرواية إن كان هو نفسه لم يقرأها قط؟

في الموقف الذي يصفه سوزيكي ، يميز الحوارَ الذي يدور بين لاقارئَيْن للكتاب نفسه بأنه يستحيل على أي منهما أن يعرف إن كان الآخر يكذب أم لا . ولكي ترتسم فكرة الكذب في حوار عن كتاب ما ، لا بد من أن يعرف أحد طرفي الحوار على الأقل الكتاب أو أن تكون له عنه فكرة عامة .

لكن هل يختلف الوضع عندما يكون أحد المتحاورين أو كلاهما قد «قرأ» الكتاب؟ هذه القصة التي يرويها سوزيكي ،

مثل لعبة الحقيقة عند لودج ، لها فضل التذكير بأول أوجه الغموض التي تسم المكتبة الافتراضية ، وهو الوجه المتعلق بكفاءة القراء . فمن الصعب ، إن لم يكن من المستحيل ، أن نعلم هل قرأ الشخصُ الذي نتحدث معه عن كتاب ما هذا الكتابَ أم لا وإلى أي حد قرأه . وليس سبب ذلك فقط أنه قلَّ أن يوجد مجال يهيمن عليه هذا القدر العظيم من النفاق ، بل أيضا - وخصوصا - أن المتحاورين أنفسهم لا يعلمون عن ذلك شيئا وهم واهمون إن ظنوا أن بوسعهم أن يقدموا إجابة شافية على هذا السؤال .

هكذا ، فهذا الفضاء الافتراضي هو لعبة مغفلين ، يخدع المشاركون فيها أنفسهم قبل غيرهم ، وتَسِمُ الذكرياتِ التي احتفظوا بها عن الكتب رهاناتُ الموقف الذي يجدون أنفسهم فيه ، أكثر من أي شيء آخر . وسيكون ذلك جهلاً منا بكل ما في فعل القراءة من غموض وتردد ، إن حاولنا أن نفصل إلى معسكرين - كما حاول بحمق أن يفعل أستاذ لودج - أولئك الذين يفترض فيهم أنهم قرأوا الكتاب وأولئك الذين يفترض فيهم أنهم لا يعرفونه . ويطال هذا الجهل القراء المزعومين ، إذ لا يعيرون اهتماما للمحو الذي يرافق كل قراءة ، واللاقراء المزعومين أيضا ، إذ يتجاهلون عملية الخلق التي يثيرها ويطلقها كل لقاء لنا مع الكتاب .

أن نتخلص من فكرة أن الآخر يعلم - والآخر هنا هو

الأنا أيضا - هو إذاً أحد الشروط الأساسية لكي نتمكن من الحديث عن الكتب في ظروف ملائمة ، سواء أكنا قرأناها أم لا . فالمعرفةُ مدارُ النقاش في حديثنا عن الكتب هي معرفة غير يقينية ، والآخر هو صورة مقلقة عن أنفسنا أسقطناها على محاورينا ، وفقا لصورة الثقافة المكتملة التي غرست المدرسةُ في أذهاننا أسطورتَها إلى حد أنها صارت تمنعنا من أن نعيش ونفكر .

لكن القلق الذي نشعر به أمام المعرفة التي يمتلكها الآخر هو قبل كل شيئ عقبة كؤود أمام أي إبداع حقيقي بخصوص الكتب . ففكرة أن الآخر قد قرأ ، وبالتالي يعلم أكثر مما نعلم ، تختزل الإبداع إلى مجرد بديل مؤقت يلجأ إليه اللاقارئ لكي يخلص نفسه من موقف محرج ، بينما الواقع هو أن القراء واللاقراء على حد سواء تجرفهم ، شاءوا أم أبوا ، سيرورة إبداعٍ للكتب لا تني ، وأن السؤال الحقيقي الذي يجب أن نسأله ليس كيف نتحرر من هذه السيرورة بل كيف نزيد حركيتها ونوسع مداها .

**

إلى جانب هذا الوجه الأول - الغموض والشك اللذان يلفان كفاءة المتحاورين - ثمة وجه آخر كان قد سجله بالزاك لكنه يبرز هنا ، ويتعلق هذه المرة بالكتاب نفسه . فإن كان من الصعب أن نعرف ما الذي يعلمه الآخر وما الذي نعلمه نحن ،

فليس سهلا أن نعرف ماذا يوجد في نص ما . ولا يمس هذا الشك قيمة الكتاب فقط ، كما هي الحال عند بالزاك ، بل يمتد إلى «مضمونه» أيضا .

تلك هي حال رواية فريديريك هاريسون ، ثيوفانو(١) ، التي يقول عالِم الجمال ذو النظارات المطليةِ إطاراتُها بالذهب أنه بالإمكان أن نخطئ بشأنها أو أن نضلل الآخرين . ونشرت الرواية سنة ١٩٠٤ وهي تنتمي إلى جنس أدبي يمكن أن نسميه الرواية البيزنطية . وتبدأ أحداثها مع سنة ٩٥٦ للميلاد وتمتد إلى غاية سنة ٩٦٩ وتروي قصة الهجوم المضاد المظفَّر الذي شنه على العالم الإسلامي إمبراطور القسطنطينية نقفور فوكاس .

السؤال الملح هو هل ما قاله عالِم الجمال عن النهاية المأساوية التي حلت بالبطلة هو محض أكاذيب أم لا ، أي - بعبارة أخرى - هل يتحدث سوزيكي عن كتاب لم يقرأه؟ هل يمكننا أن نقول إن البطلة تموت فعلا ، و- في حال أجبنا بنعم - إن موتها كان مؤثرا إلى حد أن الأبدان تقشعر له؟

ليس من السهل أن نجيب على هذا السؤال . صحيح أن الشخصية التاريخية التي يمكننا أن نعتبرها بطلة الرواية ، ثيوفانو

(1) Frederic Harrison, *Theophano, The crusade of the Tenth Century*, New York, Harper and Brothers, 1904.

- زوجة الإمبراطور نقفور الضالعة في قتله - لا تموت بل تقع أسيرة في آخر صفحة من الرواية وتنفى[١] . نحن إذا أمام موت من نوع ما ، أو على الأقل شكل من أشكال التغييب ويمكن لأي قارئ قرأ الكتاب حقا أن ينسى بكل حسن نية الملابسات الدقيقة التي صاحبت تصفية البطلة وأن يتذكر فقط أن مكروها أصابها ، دون أن يعطينا هذا الحق في أن نتهمه بأنه لم يقرأ الكتاب .

وتزداد المشكلة تعقيدا إن لاحظنا أن للرواية بطلتين لا بطلة واحدة . البطلة الثانية ، الأميرة آغاثا ، وهي بطلة رزينة وجديرة بالإعجاب ، تترهب وتدخل الدير عندما تعلم بمقتل حبيبها بازيل ديجينيس - وهو أحد رفقاء الإمبراطور نقفور - في الحرب . ولا نجد في الفقرة التي تروي هذه الحادثة إفراطا في الحماسة وهو ما جعلها ناجحة أكثر . فالقصة تتضمن فعلا غيابا مؤثرا لشخصية أنثوية ، وأن يتذكر قارئ مزعوم أنها ماتت ليس عنصرا كافيا لكي نحدد على وجه اليقين إن كان قد قرأ الرواية أم لا .

وعلى صعيد آخر غير صعيد السؤال العملي عما إذا كانت البطلة تموت أم لا في ثيوفانو ، فعالِم الجمال له مطلق الحق في التعظيم من قيمة هذا المقطع من الرواية ، لأنه- بطريقة ما -

---

(١) نفسه ، ص ٣٣٧ .

يجده كذلك فعلا ، ولو في شكل احتمال لم يتحقق . فقليلة روايات المغامرات في تلك الفترة تلك التي لم تتضمن شخصية أنثوية ولا نرى كيف يمكن أن نبقي انتباه القارئ مشدودا إلى القصة لفترة معينة إن لم نضع فيها قصة حب . وأنى لنا ، إذ نفعل ذلك ، ألا نجعل البطلة تموت ، إلا إذا قررنا أن نحكي قصة تنتهي نهاية سعيدة ، وهو ما لا يحبذه الأدب عادة؟[١]

من الصعب إذاً أن نعرف يقينا إن كان عالِم الجمال قد قرأ ثيوفانو أم لا ، وذلك من وجهين . أولا ، قولنا إن البطلة تموت ليس خاطئا تماما ، وإن كانت كلمة «تغيب» هي الأدق . وثانيا ، أن يخطئ عالِم الجمال في هذا التفصيل بالذات ليس دليلا على أنه لم يقرأه ، لأن استيهام موت البطلة راسخ في الثقافة إلى حد أنه يرتبط بالكتاب ما أن نفرغ من قراءته ويصبح بشكل ما جزءا لا يتجزأ منه .

هكذا فالكتبُ التي نتحدث عنها ليست فقط كتبا فعلية تستعيدها في ماديتها الموضوعية تلك القراءةُ الكاملة الخيالية ، بل هي أيضا كتب-أشباح تظهر عند ملتقى المحتملات غير المتحققة لكل كتاب مع لاوعي كل واحد منا ، وتغذي ديمومتُها

---

(١) يستحيل أن نحيط بكل الروايات من الأدب العالمي التي يُعتبر مشهدُ موتِ البطلة من أجمل ما كُتب فيها .

أحلامَنا وأحاديثَنا أكثر بكثير مما تفعل الكتب الفعلية التي يُفترض فيها أنها انبثقت منها[١] .

**

هكذا نرى كيف يفضي بنا الحديث عن كتاب ما إلى صعيد تفقد فيه مفاهيم الحقيقة والكذب - عكس ما يعتقده عالِم الجمال ذو النظارات المطلية إطاراتها بالذهب - الكثير من صلاحيتها . فمن الصعب أولا أن نقرر إن كنا نحن أنفسنا قد قرأنا الكتاب ، لأن القراءة محلُّ التلاشي والفناء . ثم أنه يكاد يكون مستحيلا أن نعرف إن كان الآخرون قد قرأوه ، لأن هذا يفترض أولا أن يكونوا قادرين هم أنفسهم على أن يعرفوا إن كانوا قد فعلوا . أخيرا ، مضمون النص هو مفهوم ضبابي غائم ، لأنه من الصعب أن نجزم بأن هذا الشيء أو ذاك ليس موجودا فيه .

إن هذا الفضاء الافتراضي ، فضاء الحديث عن الكتب ،

---

(١) الكتاب-الشبح ، وهو النوع الثالث من أنواع الكتب التي أقترحها هنا ، هو ذلك الشيء المتحرك والعصي على الإدراك الذي نستحضره ، شفاهة أو كتابة ، عندما نتحدث عن كتاب ما . وعلى يقع على ملتقى الكتب-الشاشات المختلفة التي يبنيها القراء من **كتبهم-الداخلية** . والكتاب-الشبح ينتمي إلى المكتبة الافتراضية لحواراتنا ، كما ينتمي الكتابُ-الشاشة للمكتبة الجماعية والكتابُ الداخلي للمكتبة الداخلية .

موسوم إذاً إلى حد كبير بالغموض الذي يطال المشاركين فيه ، لأنهم عاجزون عن أن يحددوا ما الذي قرأوه بدقة ، ويطال موضوعَه المتحركَ أيضا . لكن لهذا الغموض مزاياه أيضا ، فهو يقدم فرصة سانحة لساكني المكتبة العابرة - أي المشاركين في الحديث عن الكتاب - إن عرفوا كيف ينتهزونها ويحولوا هذه المكتبة إلى عالَم متخيَّل بكل معنى الكلمة .

ويجب ألاَّ ننظر إلى كون المكتبة الافتراضية متخيلة على أنه نقيصة ، فهي في الواقع قادرة - إن احترم ساكنوها قوانينها - أن تحفز شكلا فريدا من أشكال الإبداع . ويمكن لهذا الإبداع أن يولد من الأصداء التي يثيرها ذكر كتاب ما في نفوس من لم يقرأوه . ويمكن لهذا الإبداع أن يكون فرديا أو جماعيا ، والهدف منه - من خلال مزج هذه الأصداء بعضها ببعض - هو بناءُ الكتابِ الأنسب للموقف الذي يجد فيه اللاقراء أنفسهم . ربما لن يكون لهذا الكتاب علاقة وثيقة بالأصل (و لكن ما هو الأصل بالتحديد؟) ، لكنه سيكون أقرب ما يمكن إلى نقطة اللقاء الافتراضية بين الكتب الداخلية المختلفة .

في رواية أخرى له ، وعنوانها وسادة من **الأعشاب**[1] ، يصف لنا سوزيكي رساما انتبذَ الجبال ليلقي نظرة شمولية على فنه . وفي أحد الأيام دخلت عليه الغرفةَ التي يعمل فيها ، ابنةُ

---

(١) ك . ت . + +

مالكةِ البيت ووجدته يمسك بكتاب في يده فسألته عمَّ يقرأ. وكان جواب الرسام أنه لا يعلم، لأن طريقته تتمثل في أن يفتح الكتاب كيفما اتفق وأن يقرأ الصفحة التي تقع عليها عيناه دون أن يعلم أي شيء عن باقي الكتاب[١]. وأمام دهشة الفتاة، شرح لها الرسام أن هذه الطريقة أجدى بالنسبة له: «أفتح الكتاب كيفما اتفق كما لو كنت أجري قرعة وأقرأ أول صفحة تقع عليها عيناي وهذا هو المهم[٢]»

واقترحت عليه المرأة أن يريها كيف يقرأ، فوافق وترجم لها إلى اليابانية تباعا المقاطع التي قرأها لها من كتاب إنكليزي كان يحمله. وكانت المقاطع تصف رجلا وامرأة لا نعلم أي شيء عنهما إلا أنهما كانا معا على متن قارب في البندقية. وعندما سألته المرأة عمن تكون هاتان الشخصيتان، أجابها أنه لا يعلم عنهما أي شيء، لأنه لم يقرأ الكتاب، وأنه عازم بالضبط على ألا يعلم:

من هذا الرجل وهذه المرأة؟

أنا نفسي لا أعلم عنهما شيئا. لكن هذا هو بالضبط ما أجده جديرا بالاهتمام، فليس علي أن

(1) *Oreiller d'herbes*, trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Rivages, 1987, p. 111

(٢) نفسه، ص ١١٣.

أشغل بالي بعلاقتهما إلى الآن ، وتماما كما
اجتمعنا أنا وأنت ، وحدها هذه اللحظة مهمة[١] .

ما يهم في الكتاب هو خارجٌ عنه ، لأن المهم هو لحظة النقاش التي لا يمثل الكتاب إلا ذريعتها أو وسيلتها . الحديث عن كتاب ما لا يتعلق بحيز الكتاب نفسه بقدر ما يتعلق بالزمن الذي استغرقه كلامنا عليه . وهنا ، العلاقة الحقيقية ليست بين شخصيتي الكتاب الإنكليزي بل بين «قارئَيه» . وبإمكان هاذين أن يتواصلا ، يسهِّل ذلك أن الكتاب لا يزعجهما وأن كتابيهما الداخليين أمامهما فرصة ، كما في الزمن المتراخي في يوم بلا نهاية ، لكي يرتبطا ولو للحظة قصيرة .

**

ينبغي علينا إذاً ألا نختزل الكتب التي تطلع علينا في لقاءاتنا مع الناس بأن نقول عنها كلاما دقيقا جدا ، وحريٌّ بنا عوضا عن ذلك أن نتلقاها بأصواتها المتعددة لكي لا يفوتنا شيء من الاحتمالات الكامنة فيها ، وأن نفتح ما يأتينا من الكتاب - عنوانَه ، مقطعا منه ، اقتباسا منه حقيقيا كان أم كاذبا - وفي حالتنا هذه صورةَ الزوجين على قارب في البندقية ، على كل احتمالات العلاقات التي يمكن في هذه

(١) نفسه ، ص ١١٤ .

اللحظة بالذات نسجُها بين البشر .

ويذكرنا هذا الغموض لا محالة بالغموض الذي يلف التأويل في مجال التحليل النفسي . فلِأنه حمّال أوجه ، يملك التأويل فرصة لكي يُسمع من قِبل الشخص الذي يتوجه له . ولو كان واضحا أكثر مما يجب ، فسيُنظر إليه على أنه عنف يمارس على الآخر . والحديث عن الكتب ، كما التأويل النفسي التحليلي ، وثيق الصلة باللحظة التي يحصل فيها تحديدا ولا معنى له إلا في هذه اللحظة .

ولكي يكون حديثنا عن كتاب لم نقرأه ناجعا كل النجاعة ، يفترض فيه أيضا أن يعطل التفكير الواعي والعقلاني ، وهو التعطيل الذي يذكرنا مرة أخرى بمجال التحليل النفسي . سيكون لما نستطيع قوله عن علاقتنا الحميمية بالكتاب أثرٌ أكبر إن لم نفكر فيه أكثر مما يجب وإن تركنا لاوعينا يعبر عن نفسه ويستحضر - في لحظة انفتاح اللغة المميزة هذه - العلائقَ الخفية التي تربطنا بالكتاب وتربطنا بذواتنا من خلاله .

ولا يتناقض هذا الغموض مع ما يشير إليه ويذكر به بالزاك من ضرورة أن يكون أحدنا باتّاً وأن يفرض رأيه في الكتاب . الغموض هو بالأحرى الوجه الآخر لهذه الضرورة ، فهو طريقة نبين بها أننا أدركنا خصوصيات فضاء الحوار هذا وما يميز كل مشترك فيه عن غيره . وحتى إن كان الكتاب-الشاشة هو ما

يتحدث عنه كل واحد منا ، يَحسُنُ بنا ألا نُخرِب الفضاء المشترك بيننا (أي الكتب-الأشباح التي تعبُر أحاديثنا) وأن نترك للآخرين - ولأنفسنا - إمكانية اللاقراءة وفرصة الحلم .

**

في ظل هذه الظروف ، لا سبب يمنعني من أن أعتبر أني في نهاية المطاف لم أكذب عندما قررت في ما سبق من كتابي هذا أن أنقذ من النار مكتبة اسم الوردة ، وأن أجمع بين رولو مارتينز وعشيقة هاري لايم وأن أدفع إلى الانتحار بطلَ ديفيد لودج البائسَ . صحيح أن هذه الأحداث ليست مذكورة بشكل صريح في النصوص لكنها - شأنها في ذلك شأن كل الأحداث التي سردتها على القارئ من الكتب التي حدثته عنها - توافق في نظري واحدا من تطوراتها المنطقية المحتملة وهي بذلك عندي جزء لا يتجزأ منها .

سيُقال لي - كما قيل لعالِم الجمال ذي النظارات المطلية إطاراتُها بالذهب - إنني أتحدث عن كتب لم أقرأها أو أنني سردت أحداثا لم تَرِد فيها بحصر المعنى ، لكني لم أشعر بأني كنت أكذب بشأنها ، بل كنت أرى أني أفصح كل مرة عن شكل من أشكال الحقيقة الذاتية وأنا أصف بأكبر دقة ممكنة ما أدركت من تلك الكتب ، وفاءً مني لنفسي وانتباها للحظة والظروفِ التي أحسست فيها بضرورة استدعائها .

الفصل الرابع
تحدث عن نفسك

أين نختتم ، مع أوسكار وايلد ، ونخلص إلى أن المدة الملائمة لقراءة كتاب هي ست دقائق ، وإلا فسننسى أن لقاءنا معه ما هو إلا ذريعة لنكتب نحن سيرتنا الذاتية .

هكذا ، يجب ألاَّ ننظر إلى ضرورة الحديث عن كتب لم نقرأها بعين السخط ولا أن نخوض هذه التجربة ونحن قلقون أو نادمون . فبالنسبة لمن يعرف كيف ينظر إليها بإيجابية وينجح في أن يُلقي عن كاهله عبء الشعور بالذنب وفي أن ينتبه جيدا للوضع الذي هو فيه وللاحتمالات العديدة التي يبسطها أمامه ، تقدم هذه التجربة - بالإضافة إلى فتح المكتبة الافتراضية - فضاءً حقيقيا للإبداع ينبغي علينا أن نعرف كيف ندخله كما هو ونعتنقه بكل ما فيه من ثراء وممكنات .

ذلك على كل حال هو الدرس العام الذي نستخلصه من النصوص التي كتبها أوسكار وايلد عن هذا الموضوع . وتدور هذه النصوص خصوصا حول أحد المواقف التي قد نُساق فيها

إلى الحديث عن كتب لم نقرأها ، ألا وهو النقد الأدبي . لكن يمكننا أن نفترض أن ملاحظاته بهذا الشأن يمكن بسهولة سحبها على مواقف أخرى ، كتلك التي تحدث في سياق اجتماعي أو أكاديمي .

**

كان أوسكار وايلد قارئا نهماً - إن كان ثمة فعلاً شيء كهذا - ورجلا ذا ثقافة واسعة ، لكنه كان أيضا لاقارئا عازماً وعارفا بالمزالق التي قد تجر القراءةُ المثقفَ إليها ، ولقد وجد في نفسه الشجاعة - قبل موزيل وفاليري بكثير - ليحذِّر الناس من أخطارها .

نجد أحد أهم إسهامات وايلد في التفكير بشأن مسألة اللاقراءة - لأنه يفتح آفاقا جديدة أمامها - في مقال له كتبه لجريدة كان يتعامل معها بشكل دوري ، بول مول غازيت ، وعنوانه «أن تقرأ ، أو ألا تقرأ[١]» . واقترح وايلد ، ردّاً على استقصاء بشأن أفضل مائة كتاب يمكن أن ننصح بها ، تقسيم المكتبة الجماعية إلى ثلاثة أصناف .

يضم الصنف الأول الكتب الواجب قراءتها ، ويضع وايلد فيه رسائل شيشرون ، وسويتون ، وكتاب سير الرسامين

(1) Oscar Wilde, *Selected Journalism*, Oxford University Press, 2003, p. 12, + + . أ . ك

لفاساري[١] والسيرة الذاتية لبينفينوتو سيليني[٢] ، وجون مانديفيل ، وماركو بولو ومذكرات سان سيمون[٣] ومومسن وتاريخ اليونان[٤] بقلم غروت . أما الصنف الثاني ، المتوقع هو أيضا ، فيضم الكتب التي تستحق أن تُقرأ مثل كتب أفلاطون وكيتس . في «مجال الشعر» ، يضيف وايلد «الفحول لا مغنيي القصور» ، وفي الفلسفة «المتبصرين لا المتبحرين»[٥] .

إلى جانب هذين الصنفين العاديين ، يضيف وايلد صنفا ثالثا ، أدعى للدهشة ، وتنضوي تحت لوائه الكتب التي يجب أن نَثني الناس عن قراءتها . فلقد كان يرى وايلد أن عملية الردع هذه جوهرية بل ينبغي أن تجعلها الجامعة مهمة من مهامها المعلَنة . «إن إنجاز هذه المهمة - يقول وايلد - هي ضرورة قصوى بالنسبة لعصر كالذي نشهده ، عصرٍ يقرأ كثيرا إلى حد أنه لم يعد له الوقت ليتعجب ويكتب كثيرا إلى حد أنه لم يعد له الوقت ليفكر . إن من سينتخب ، مِن فوضى قوائمنا

---

(١) ك . أ . +

(٢) ك . أ . +

(٣) ك . ت . + +

(٤) ك . أ . -

(٥) مرجع مذكور ، ص ١٢ .

الحديثة ، 'أسوأ مائة كتاب' سيسدي لجيل الشباب معروفا حقيقيا ودائما»(١)

للأسف ، لم يترك لنا وايلد قائمة بهذه الكتب المائة التي من المهم أن نبعد عنها الطلبة ، لكن الواضح أن هذه القائمة ليست مهمةً بقَدر فكرةِ أن القراءة ليس فيها منافع فقط بل قد يكون لها مضارُها أيضا . وصار يُنظر إلى القراءة على أنها تهديد حقيقي ، إلى حد أن قائمةَ الكتبِ الواجب مَنعُها تطاولت - في نصوص أخرى لوايلد - إلى ما لا نهاية ، وصار علينا أن نحذَر لا من مائة كتاب فقط بل من الكتب كلها .

**

أهم ما كتب وايلد وعبر فيه عن ريبه من القراءة هو نص عنوانه «الناقد فنانا(٢)» . وكتب النص على شكل حوار بين شخصيتين إرنست وغيلبرت ، لكن غيلبرت هو على الأغلب من يصوغ بوضوح أكثر مواقفَ وايلد وآراءه الفريدة .

تهدف المحاجة الأولى التي يبنيها غيلبرت إلى دحض فكرة طرحها إرنست مفادها أنه لم يوجد أبداً حتى في أزهى عصور الفن - أي اليونان القديمة - نقادٌ للفن . ويستشهد غيلبرت ، رداً

(١) نفسه .

(2) "La critique est un art", in Oscar Wilde, *Œuvres*, trad. Philippe Neel, La Pochothèque, 2000. + + . ك . ت

على هذه الأطروحة ، بكتاب صناعة الشعر لأرسطو ليبرهن على أن الإبداع عند اليونانيين كان لا ينفصل عن التفكير الشامل في الفن ، وأن المبدعين والفنانين كانوا منذ ذلك الوقت إذاً نقادا أيضا .

وتمثل هذه المحاجة مدخلا لما سيلي بعد ذلك ، أين سيبين غيلبرت كيف أن الإبداع الفني والنقد - عكس ما قد نعتقد - رديفان لا ينفصلان :

إرنست : كان اليونانيون ، كما تقول ، أمة من نقاد الفن . أنا أقر لك بذلك ، وأنا حزين لأجلهم بعض الشيء لهذا السبب ، لأن ملَكة الإبداع أعلى وأجلٌ من ملكة النقد ولا وجه للمقارنة بينهما .

غيلبرت : إن التعارض الذي تفترضه بينهما محض عبث ، فلا وجود لإبداع فني جدير بهذا الاسم دون حس نقدي . تحدثتَ آنفا عن حس الاختيار الدقيق وعن غريزة الانتقاء شديدة الإرهاف اللذين يتيحان للفنان أن ينتج الحياة من أجلنا إنتاجا جديدا وأن يعطيها كمالا مؤقتا . اعلم إذاً أن حس الاختيار الدقيق هذا وأن لمسة الحذف المرهفة تلك يشكلان الملكة النقدية في واحد من أكثر أشكالها تميزا ، ولا يستطيع أحد أن يبدع فنا

دون أن يمتلك هذه الملكة النقدية[١] .

فلا فصل بين الإبداع الفني والنقد ولا وجود لإبداع عظيم لا يضم في ثناياه شيئا من النقد ، وهو ما يبينه النموذج اليوناني . لكن العكس كذلك صحيح تماما والنقد بدوره هو شكل من أشكال الفن :

إرنست : وصفت لتوك النقد بأنه جزء أساسي من روح الإبداع وأنا أتفق معك تماما في هذا ، ولكن ماذا عن النقد ، النقدِ خارج كل إبداع؟ لقد اكتسبتُ عادة سيئة تتمثل في قراءة المجلات ويبدو لي أن النقد الحديث في سواده الأعظم لا قيمة له[٢] .

دَفْعاً منه لتهمة التفاهة عن النقد ، سيؤكد غيلبيرت أن النقاد أوسع ثقافة بكثير من المؤلفين الذين يكتبون عنهم وأن النقد يفرض امتلاك ثقافة أوسع بكثير من تلك التي يتطلبها الإبداع . وفي سياق هذه المرافعة عن النقد باعتباره فنّاً يَظهر الدفاعُ عن اللاقراءة لأول مرة :

يُتَّهمون [أي النقاد] أحيانا بأنهم لا يقرأون الكتب التي يطلب منهم التعليق عليها إلى نهايتها .

---

١٦٢ نفسه ، ص ٨٠٠ .

١٦٣ نفسه ، ص ٨٠٣ .

نعم ، هم لا يقرأونها ، أو على الأقل ينبغي عليهم ألا يقرأوها وإلا استحكمت فيهم كراهية البشر . [. . .] و فوق ذلك فهم ليسوا مضطرين أصلاً إلى أن يفعلوا : لكي نعرف منبِتَ نبيذٍ ما وقيمتَه ، لا يجب أن نشرب البرميل كلَّه ، كما أنه من السهل أن نعرف - في نصف ساعة - إن كان الكتاب يساوي شيئا أو إن كان عديم القيمة ، بل إن ست دقائق يكفين لمن يمتلك حس الشكل ، وإن كان الأمر كذلك ، فَلِم يتعب أحدنا نفسَه بقراءة الكتاب الممل كلِه؟ كل ما عليه أن يفعله هو أن يتذوقه ، وأعتقد أن هذا يكفي وزيادة[١] .

هكذا ففكرةُ أن ست[٢] دقائق كافية لكي نعرف كتابا - بل أقل من ذلك بكثير ، لأن غيلبرت يبدأ بما يعتبره مسلمةَ أن النقاد لا يقرأون الكتب التي تعرض عليهم - تظهر في ثنايا المرافعة عن النقاد الذين تؤهلهم ثقافتهم لإدراك جوهر الكتاب

(١) نفسه ، ٨٠٤ .

(٢) في النص الإنكليزي الأصل ، يقول وايلد «عشر دقائق» بدلا من «ست دقائق» في الترجمة الفرنسية التي يقتبس منها بايار ، ولعل السبب في ذلك هو أن للأرقام قيما رمزية تختلف من لغة لأخرى . والمعنى هنا كما هو واضح هو المدة القصيرة - المترجم .

بسرعة . وعلى ذلك فالدفاع عن اللاقراءة هنا ثانوي وغير مباشر ، لأن القراءة تقدَّم على أنها قدرة اكتسبها المختصون وملكة خاصة على إدراك الجوهر ، لكن باقي النص يوحي بأن لها أيضا صفة الواجب ، وبأن الناقد معرض حقا لخطر أن ينفق وقتا أطول مما يجب في قراءة الكتاب الذي يتحدث عنه ، أو فلنقل - بعبارة أخرى - إن اللقاء مع الكتاب ليس فقط مسألة وقت فثمة عوامل أخرى أهم بكثير تؤثر فيه .

**

وبالفعل ، فعندما نواصل قراءة النص سنجد أن ما يقرره وايلد من تشابك وثيق بين النقد والأدب يفضي به إلى التعبير ، بصيغة أشد هذه المرة ، عن ريبة حقيقية تجاه القراءة . ويستقي غيلبرت ، مواصلا دفاعه عن النقد ومؤكدا أن الكلام على الشيء أصعب من فعله ، أولاً أمثلته من التاريخ ويبين أن الشعراء الذي أنشدوا ملاحم الأبطال القدامى هم أفضل منهم . فإن كان الفعل «يبوخ مع الدافع الذي يولده» وكان «تنازلا دنيئا أمام الواقعة» ، « فالعالَم يبنيه الشاعر للحالم[1]» .

وعندما يرد عليه إرنست بقوله إن الإعلاء من شأن الفنان المبدع إلى هذا الحد قد يؤدي إلى التحقير من شأن الناقد بنفس الدرجة ، يعود غيلبرت إلى نظريته عن النقد باعتباره فنا :

---

(١) نفسه ، ص ٨٠٩ .

النقد في ذاته فن ، وكما يفترض الإبداع الفني إعمالَ الحس النقدي وإلا فلن تقوم له قائمة ، كذلك النقد هو أيضا إبداع ، بأسمى معاني الكلمة . والنقد في المحصلة خلاّق ومستقل في الوقت نفسه[1] .

الفكرة الحاسمة هنا هي فكرة **الاستقلال** ، لأنها تفصل الفعل النقدي عن الأدب أو عن الفن عندما تحرره من الوظيفة الثانوية والوضيعة التي يُحبس فيها في أغلب الأحيان وعندما تمنحه استقلالا ذاتيا حقيقيا :

مستقل ، نعم . فالنقد - شأنه في ذلك شأن ما يبدعه الشاعر أو المثّال - لا يُحكم له أو عليه باسم معايير المحاكاة أو التماثل الرديئة وهو يؤدي مع العمل الفني المعروض عليه الدورَ نفسه الذي يؤديه الفنان مع العالم المحسوس للأشكال والألوان أو مع مملكة الهوى والفكر اللامرئية ، حتى أن فنه لا يحتاج إلى أفضل المواد لكي يكتمل لأنه يستعمل كلَّ ما يجده أمامه[2] .

---

(١) نفسه ، ص ٨١٢ .

(٢) نفسه .

وعلى ذلك قد يكون النصُ مَدارُ التعليق فاقداً لأي قيمة دون أن يعطل ذلك ممارسة النقد فالعمل الأدبي ليس إلا ذريعة :

وكما عرف غوستاف فلوبير كيف يصنع عملا كلاسيكيا ومأثرة أسلوبية من قصص الحب القذرة والعاطفية التي عاشتها زوجة غبية لطبيب أرياف متواضع ، في قرية يونفيل لاباي ، قرب روان ، كذلك بوسع الناقد الحق - إن وجد لذته في توجيه ملكة التأمل عنده أو فقدانها - أن يبدع من مواضيع قليلة الأهمية أو لا أهمية لها مثل اللوحات المعلقة في الأكاديمية الملكية هذه السنة ، أو في أي سنة ، وقصائد المستر لويس موريس ، وروايات المستر أوهنر ، ومسرحيات مستر هنري آرثر جونز ، عملا كامل الجمال وذا حس فكري مرهف . ولم لا؟ إن للبلادة دائما أثراً لا يقاوم على البارعين والغباء هو الوحش المنتصر الذي طالما أخرج الحكمة من عرينها . فما قيمة الموضوع عند فنان مبدع كما هو الناقد؟ ليست أكبر أو أصغر من قيمته عند الروائي أو الرسام . وهو مثلهما تماما يجد دوافعه في كل مكان ، ونحن نحكم له أو عليه من طريقته في معالجتها ، فليس هنالك

شيء في هذا العالم لا يحمل في ذاته جانبا
يلهمنا أو يستفزنا[١] .

من بين الأمثلة التي استشهد بها وايلد ، الأهم هو بلا شك فلوبير الذي كان يفتخر ، بخصوص مدام بوفاري[٢] ، بأنه كتب «كتابا عن لا شيء» فكتب كتابا عن سكان يونفيل . وعكس ما قد نفهمه من صفة الواقعية التي توصف بها رواياته كثيرا ، الأدب عند فلوبير مستقل عن العالم ويخضع بذلك لقوانينه الخاصة ، وليس عليه إذاً أن يضع الواقع في اعتباره - حتى وإن ظل الواقع حاضرا في الخلفية - بل عليه أن يجد تناسقه في نفسه .

ومع أن وايلد لم يقطع تماما العلاقة بين العمل الفني والنقد ، إلاَّ أنه أرخاها كثيرا إذ أنزلها إلى مرتبة الدافع لا أكثر ، وصار الحكم على النص النقدي يتم بالنظر إلى تعامله مع هذا الدافع لا إلى مطابقته للعمل الفني . إن ثانوية الموضوع بالنسبة للنقد تُقرِّب النقد من الفن - فهو أيضا يتخذ الواقع ذريعة لا أكثر - وتؤكد عُلوَّه عليه في الوقت نفسه ، من حيث أن النقد

---

(١) نفسه . [في الترجمة الفرنسية التي يقتبس منها بايار نقرأ niaises أي الساذجة بدل sordid أي القذرة ، الدنيئة التي نقرأها في نص أوسكار وايلد الأصل (بالانكليزية) - المترجم] .

(٢) ك .ت . وك .س .ب . + +

يتعامل مع العمل الفني كما يتعامل هذا مع الواقع .

في هذا المنظور ، كما أن الرواية عند فلوبير لا تدور حول الواقع ،لم يعد النص النقدي يدور حول العمل الفني . إن «حول» هذه هي التي عملتُ في ما مضى من كتابي على إعادة النظر فيها لعلي أخفف من عبء الشعور بالذنب الذي يتملكنا عندما ننساها . وتقوم الدقائق الست التي يوصي وايلد بأن نخصصها للكتاب بشكل حاسم على إزاحتنا لتلك الكلمة ، إزاحةً تَرُدُّ النقد إلى نفسه ، أي إلى وَحدته لكن أيضا ، ولحس الحظ ، إلى قدرته على الإبداع .

**

هكذا يُنزِل النقدُ الأدبَ أو الفن المنزلةَ الثانوية ذاتَها التي تحتلها الطبيعة عند الأديب أو الرسام ، ولم تعد وظيفة أي منها هي أن تكون موضوعا بل صارت مجرد دافع للكتابة لأن موضوعَ النقد الوحيدَ والحقيقيَّ ليس العمل الأدبي أو الفني بل هو النقد نفسه .

ولن نفهم شيئا من تصور وايلد عن النقد والقراءة دون رؤية واضحة عن المنزلة التي تحتلها الذات المبدعة في هذا التصور ، وهي عند وايلد تحتل المنزلة الأولى :

> بل يمكننا أن نقول إن النقد الرفيع ، باعتباره أصفى
> أشكال الانطباع الذاتي ، هو بطريقته الخاصة أكثرُ
> إبداعا من كل إبداع ، لأنه لا يحيل إلى أي مرجع

خارج عنه ولأنه هو غاية وجوده ، أو كما كان سيقول اليونانيون هو غاية في ذاته ولذاته[١] .

في المحصلة ، يبلغ النقد شكله المثالي عندما يقطع كل علاقة مع العمل الفني . وتتمثل مفارقة وايلد في أنه جعل من النقد ممارسة لازمة غير متعدية ولا دعامة له أو أنه بالأحرى زحزح دعامته ونقلها إلى مكان مختلف كليا . بعبارة أخرى ، لم يعد موضوع النقد هو العمل الفني - فأي عمل سيفي بالغرض كما كانت ستفعل أي امرأة عادية بالنسبة لفلوبير - بل صار هو الناقد نفسه :

> يضحكني دائما ذلك الغرور الأحمق الذي يتملك كثيرا من الكتاب والفنانين المعاصرين ، إذ يبدون مقتنعين تماما بأن وظيفة الناقد الأساسية هي أن يثرثر عن أعمالهم الرديئة[٢] .

وإذ يقطع النقد علاقته مع العمل الفني الذي كانت قيوده تعيقه ، ينتهي به المطاف إلى أن يصبح قريبا جدا من الجنس الأدبي الذي يقدِّم الذات بوضوح أكثر من غيره ، ألا وهو السيرة الذاتية :

(١) مرجع مذكور ، ص ٨١٣ .

(٢) نفسه ، ص ٨١٤ .

في الواقع ، إن النقد الرفيع ليس إلا صدى الروح . هو أخلبُ للُّب من التاريخ لأنه لا يهتم إلا بنفسه وهو ألذُّ من الفلسفة لأن موضوعه محسوس غير مجرد وواقعي غير غامض . إنه الشكل المقبول والمتحضر الوحيد الذي يمكن أن تتخذه السيرة الذاتية . . .(١)

النقد صدى الروح ، وهذه الروح هي موضوعه العميق ، وليست الأعمال الأدبية العابرة التي تمثل دعامة هذا البحث . كما هي الحال بالنسبة لفاليري ، العمل الأدبي عند وايلد عائق ، لكن لأسباب مختلفة . عند فاليري ، العمل المفرد يمنعنا من أن ندرك جوهر الأدب ، الذي لا يمثل له العملُ المفرد إلاَّ ظاهرة عارضة . أما عند وايلد ، فالعمل الفني يبعدنا عن الذات وهي سبب وجود الممارسة النقدية ، لكنَّ كليهما كان يرى أن القراءة المثلى تعني الإعراض عن الكتاب .

**

أن يتحدث عن نفسه ، هي ذي إذاً الغاية النهائية التي يرى وايلد أنَّ على النقد أن يسعى لبلوغها . وضمن هذا المنظور ، يجب أن نحمي الناقد من تأثير العمل الفني بكل الوسائل المتاحة ، لكي نمكِّنه من ألاَّ يحيد عن هذه الغاية .

---

(١) نفسه .

وعلى ذلك، فالعمل الأدبي في نظر وايلد - إذ يُختزل إلى مجرد ذريعة («بالنسبة للنقد، العمل الفني ليس إلا ذريعة لعمل جديد قائم بذاته لا شيء يجبره على أن يشبه العمل الذي ينتقده[١]») - قد يصبح بسهولة عائقا إن لم ننتبه لذلك. فليس كونُ الكثير من الأعمال الحديثة غيرَ ذات قيمة هو السبب الوحيد الذي يدعونا إلى ألا نطيل الوقوف عندها - فالأمر يسري أيضا على الأعمال العظيمة - بل السبب أيضا هو أن القراءة التي تنتبه إلى النص أكثر مما يجب وتنسى اهتمامات القارئ قد تبعده عن نفسه، بينما وحده التأمل في الذات يبرر الممارسة النقدية ويستطيع أن يرفعها إلى مصاف الفن.

إبعاد العمل هو إذاً لازمة تتكرر في تأملات وايلد عن القراءة والنقد الأدبي وهي التي أفضت به إلى أن يقول هذه الجملة المستفزة التي تجد لها تجسيدا في عدد كبير من مؤلفاته: «أنا لا أقرأ أبدا الكتب التي يطلب مني أن أكتب عنها: إن فعلتُ فلن أسلم من تأثيرها[٢]»، فكما يشحذ الكتابُ ذهنَ

---

(١) نفسه، ص ٨١٨.

(٢) ذكرها ألبرتو مانغويل Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998, p. 336، ك. س. ب. + +. وتنسب الجملة نفسها كثيرا إلى الكاتب الإنكليزي سيدني سميث (١٧٧١-١٨٤٥).

القارئ وفكرَه فهو أيضا يفصله عن أكثر جوانبه أصالة وتفردا . ولا تتعلق مفارقة وايلد إذاً بالكتب الرديئة وحدها ، بل تسري أكثر على الكتب الجيدة ، فعندما تدخل كتابا لكي تنتقده فقد تفقد طبيعتك ، وربما يكون في ذلك منفعة محتملة للكتاب لكنه بالتأكيد يتم على حساب نفسك .

مفارقة القراءة هي أن طريق أحدِنا إلى نفسه يمر عبر الكتاب وأنه يجب أن يبقى مع ذلك ممرا لا أكثر والقارئ الجيد إنما يرتحل بين الكتب ارتحالا ويعلم أن كل كتاب منها يحمل جزءا من نفسه وقد يفتح له الطريق إليها إن أوتي ما يكفي من الحكمة لكي لا يتوقف عنده . ولقد شهدنا رحلة من هذا النوع مع قراء ملهَمين ، على اختلافهم ، مثل فاليري وورلو مارتينز أو حتى عددٍ من طلبتي الذين ، إذ يمسكون عنصرا واحدا من عمل لا يعرفون عنه إلا القليل أو لا يعرفونه مطلقا ، يطلقون العنان لأفكارهم الخاصة دون أن يبالوا بأي شيء آخر ويعملون بذلك على ألا يتوهوا أو ينسَوا أنفسهم .

وإن تذكرنا ، من المواقف المعقدة العديدة التي تناولناها بالدرس والتحليل ، أن المهم هو أن نتحدث عن أنفسنا لا عن الكتب ، أو - بعبارة أخرى - أن نتحدث عن أنفسنا من خلال الكتب - وهي ربما الطريقة الوحيدة لكي نحسن الحديث عنها - ستتغير نظرتنا لهذه المواقف تغيرا محسوسا ، لأن نقاط التلاقي الكثيرة بين العمل وبيننا هي ما نحن في مسيس

الحاجة إلى أن نسلط عليه الضوء ، انطلاقا من بعض المعطيات المتاحة . عنوانُ الكتاب ، مكانُه في المكتبة الجماعية ، شخصيةُ من يذكره أو تَذكره ، والمناخُ الذي يلف حديثنا المكتوب أو الشفوي عنه ، تلك هي الذرائع - من ضمن أخرى كثيرة ممكنة - التي يشير إليها وايلد والتي تتيح لنا أن نتحدث عن أنفسنا دون أن نطيل الوقوف على الكتاب .

ذلك أن الكتاب على أي حال يختفي في الكلام عليه ويفسح مكانه لشيء هذياني زائل ، كتابٍ شبح يستقطب كل الإسقاطات ويتحول باستمرار مع كل ملاحظة تقال عنه . الأحرى بنا إذاً أن نجعله تكأة للاشتغال على ذاتنا وأن نحاول كتابة مقاطع من كتابنا الداخلي معتمدين في ذلك على الأجزاء النادرة المتاحة ومنتبهين للأمور الحميمة والفريدة التي تقولها عنا هذه الأجزاء . ما ينبغي علينا أن ننصت له هو أنفسنا لا الكتابُ «الفعلي» - حتى وإن قام الكتاب مقام الدافع في بعض الأحيان - وما يجدر بنا أن ننكب عليه هو كتابة الأنا ويجب ألا نحيد عن ذلك .

إن اختراع الكتاب الملائم لكل سياق سيكون أدعى للتصديق إن جاء من حقيقة الذات وصدقِها وسينضوي في استمرارية عالمها الداخلي وليس الكذبُ بشأن النص هو الذي يجب أن نخشاه بل الكذبُ بشأن أنفسنا . فإن استطاع التِّيف ، على سبيل المثال ، أن يقدموا قراءة ثاقبة لمسرحية هاملت -

على الرغم من أنها في الظاهر بعيدة كل البعد عنها - فذلك لأنهم أحسوا في أعماقهم بأن المعتقدات التي توارثوها عن آبائهم سُفِّهت وكذِّبت ، وبلغ منهم ذلك كل مبلغ حتى أنهم بعثوا في شبح الكتاب الذي خلقوه بأنفسهم حياةً عابرة .

**

ويعني هذا أن كلامنا عن الكتب التي لم نقرأها - بغض النظر عن غاياته الدفاعية والتبريرية - يتيح لمن يعرف كيف ينتهزها فرصةً سانحة لاكتشاف الذات ، تماما كما تفعل السيرة الذاتية . وفي سياق هذه الأحاديث ، مكتوبةً كانت أم شفويةً ، تستطيع اللغة - إذ تتحرر من ضرورة أن تحيل إلى العالم - أن تجد في عبورها الكتابَ وسيلةً لكي تتحدث عما يتوارى عادةً فينا .

زيادة على إمكانية اكتشاف الذات ، يضعنا الحديث عن كتب لم نقرأها في قلب العملية الإبداعية لأنه يأخذنا إلى أصلها ويجعلنا نشهد ولادة الذات المبدعة . في تلك اللحظة التأسيسية ، لحظةِ انفصال الأنا عن الكتب ، يجد القارئ - الذي يكون قد أزاح عن كاهله أخيرا ثقل كلمات الآخرين - في نفسه القوة ليبدع نصه الخاص به ويصبح كاتبا بدوره .

ختاماً

من تحليلنا لكل المواقف المعقدة والدقيقة التي صادفتنا في ما مضى من هذا الكتاب ، نستنتج أنه لا سبيل ، لكي نكون مستعدين لمواجهتها ، إلا أن نتقبل حدوث تطورٍ ما في نفسياتنا . ويجب ألا ينحصر التطور في مجرد أن يتعلمَ أحدنا كيف يحافظ على رباطة جأشه في مواقف كهذه ، بل يجب أن يفضي إلى تغيير جذري في علاقتنا بالكتب .

يفترض هذا أولاً أن ننجح في التحرر من عدد من المحرمات ، اللاواعية في أغلبها ، التي تلقي بثقلها على تصورنا للكتاب وتجعلنا ننظر إليه ، بدءا من سنوات المدرسة ، على أنه شيء لا يجوز المساس به ، وهو ما يفسر الشعور بالذنب الذي ينتابنا ويتملكنا ما أن نغير فيه أي شيء .

إن لم نرفع هذه المحظورات ، لن يكون بإمكاننا أن نستمع إلى النص الأدبي ، ذاك الشيء المتحرك أبدا ، يزيدُه حركةً أنه طرف فاعل في حوار أو نقاش مكتوب ما ، حيث تحركه وتحييه ذاتيةُ كل قارئ وحوارُه مع الآخرين . ولكي نستمع بحق ، علينا أن ننمي فينا حساسية خاصة لكل الاحتمالات التي يحملها الكتاب في ظل هذه الظروف .

لكن هذا الاشتغال على ذواتنا من أجل تغييرها ضروري

أيضا لكي نستمع إلى أنفسنا وإلى الأصداء الحميمة التي تربطنا بكل كتاب وتضرب بجذورها عميقا في تاريخنا ، لأن لقاءنا مع الكتب التي لم نقرأها سيكون مثريا أكثر لنا - وقابلا للمشاركة مع الآخرين - إن بحثنا عن الإلهام في أعماق أنفسنا .

إن هذه الطريقة المختلفة في الاستماع إلى الذات تشبه تلك التي نتوقعها من التحليل النفسي والتي تسعى قبل كل شيء إلى تحرير مَن يخضع لها مِن القيود الداخلية فتُرِيَه بذلك - بعد مسيرة هو وحده من يرسم خطَّها - كلَّ ما يختزنه في نفسه من إمكانات إبداعية .

**

أن تصير بدورك خالقا ، هذا هو المشروع الذي تفضي إليه مجموعةُ الملاحظات التي لاحظناها هنا بناء على سلسلة الأمثلة التي عرضنا لها ، وهو مشروع في متناول مَن حررتهم مسيرتهم الداخلية مِن الشعور بالذنب تحريرا مطلقا .

فالحديث عن كتب لم نقرأها هو فعل خلق بأتمِّ معنى الكلمة ، ولا يقل شرفا - وإن كان أقل بروزا - عن الممارسات الأخرى المعترف بها على الصعيد الاجتماعي ، فالاهتمام بالممارسات الفنية التقليدية أفضى إلى إهمال ممارسات لم تقدر حق قدرها ، بل إلى الجهل بها ، لأنها بطبيعتها تتم في شيء من السرية .

ومع ذلك ، من يستطيع أن ينكر أنَّ الكلام على كتب لم

نقرأها هو حقاً فعل خلق لا يقل تطلبا عن الفنون الأخرى؟ يكفينا لنتحقق من ذلك أن نستذكر كل الملكات التي يحشدها ويعبئها ، كالقدرة على الإنصات للاحتمالات الكامنة في الكتاب وعلى فهم السياق الجديد الذي ينضوي تحته وعلى الانتباه للآخرين ولردود أفعالهم وعلى السرد دون انقطاع .

إن هذه الصيرورة-مبدعا[1] لا تقتصر فقط على حديثنا

---

(١) العبارة الفرنسية هي devenir-créateur وهو مفهوم صاغه بايار - ولا شك - على منوال عدد من المفاهيم الشهيرة التي خلقها المفكران الفرنسيان : الفيلسوف جيل دولوز والمحلل النفسي فيليكس غاتاري ، مثل الصيرورة-امرأةً (devenir-femme) والصيرورة - حيوانا (devenir-animal) . . . الخ . ما يجمع بينها هو الصيرورة devenir وليس من السهل شرح مفهوم معقد كهذا في هامش محدود لكن لمحة سريعة عليه ستقرب القارئ أكثر من تصور بايار للقراءة وعلاقتنا بها وبالكاتب : الصيرورة تنسف أفكارنا عن ماهيتنا وتلغي الحدود بين الأصناف التقليدية (رجل/امرأة ، إنسان/حيوان . . .الخ) ، وتصير هي شرط الوجود . وعندما نتحدث عن الصيرورة -حيوانا ، فهذا لا يعني أن الإنسان يحاكي الحيوان ويصير مثله ، بل يعني جِوارا ، إبهاما بين الإثنين ، نقطة التقاء بينهما تستخرج من الحيوان وجها مشتركا فتنتجَ بذلك قيمة مضافة ، في صيرورة لا تني ولا تنتهي . وعلى ذلك ، لا تعني الصيرورة-مبدعا عند بايار - في نظري على الأقل - أن القارئ يكف عن أن يكون قارئا ، بل تعني ضرورة إخراج القارئ من التصنيفات التي تحبسه ليقف على الحد بينه وبين المبدع ويبتكر بنفسه طرقه لقراءة الكتب .

عن الكتب التي لم نقرأها . فعلى صعيدٍ أعلى ، الإبداع نفسه ، أيّاً يكن نوعه أو مجاله ، يفترض الانفصال إلى حد ما عن الكتب . فكما يبينه بوضوح وايلد ، ثمة شكل من التعارض بين القراءة والإبداع ، لأن كل قارئ معرض لأن يتوه في كتاب شخص غيره ولأن يبتعد بذلك عن عالمه الخاص . وإن كان الكلام على الكتب التي لم نقرأها خلقا من نوع ما ، **فالخلق يقتضي منا - في المقابل - ألا نطيل الوقوف على الكتب .**

أن يصير أحدنا خالقا ومبدعا لكتب خاصة به هو إذاً التتمة المنطقية والمنشودة لعملية التعلم التي نحاول أن نكتسب فيها القدرة على الحديث عن كتب لم نقرأها . هذا الخلق هو خطوة أخرى في مغامرة اكتشاف الذات وفتحِها وفي الطريق إلى تحريرها من ثقل الثقافة التي كثيرا ما تمنع أولئك الذين لم يتدربوا على التحكم بها من أن يكونوا ويحيوا ، وبالتالي مِن أن يخلقوا كتبهم ويمنحوها الحياة .

**

إن كان الحديث عن الكتب التي لم نقرأها أول أشكال اللقاء مع متطلبات الخلق والإبداع ، فثمّة مسؤولية كبيرة تقع على كاهل كل من يتصدون لمهنة التعليم : أن يُبرِزوا هذه الممارسة ويسلطوا الضوء عليها ، فهم بِحُكم موقعهم وخبرتهم ، أقدرُ الناس على نقل الأفكار .

والحال أن الطلبة يتدربون خلال سنوات الدراسة على فن

القراءة ، بل وعلى فن الحديث عن الكتب ، لكن فن الحديث عن الكتب دون قراءتها غائب عن البرامج ، كما لو أن المسلمة التي تقول إنه لا بد من قراءة الكتاب لكي نتحدث عنه لم توضع أبدا موضع شك . هل يجب أن ندهش بعد ذلك لحيرتهم ، عندما يُسألون في الامتحان عن كتاب لا «يعرفونه» فتعوزَهم الحيل ليعبروا عن أنفسهم ويجيبوا؟

ذلك أن طلبتنا لا يمنحون لأنفسهم حق اختراع الكتب ، لأن نظام التعليم عندنا لا يؤدي على أكمل وجه - كما ينبغي له أن يفعل - دوره في نزع القداسة . فما أكثر الطلبة الذين يشلهم واجبُ احترامِ النصوص وحرمةُ المساس بها وتبديلِها ويجدون أنفسهم مرغمين على حفظها عن ظهر قلب ليعرفوا ما «تتضمنه» ، فيفقدون قدرتهم الداخلية على الهرب ويحرِّمون على أنفسهم استدعاء خيالهم حتى عندما يقفون مواقف يكون فيها الخيال أنفعَ لهم بكثير من أي شيء آخر .

عندما نبين لهم أن الكتاب يخلق خلقا جديدا مع كل قراءة ، فنحن نمنحهم الوسائل لكي يعودوا سالمين ، بل وربما غانمين أيضا ، من عدد لا حصر له من المواقف الصعبة والمحرجة ، لأن القدرة على الحديث بلباقة عمَّا نجهل لها قيمتها خارج عالم الكتب أيضا . وكما بينَّا مع الكثير من الكُتّاب ، الثقافة كلها تنفتح أمام من يُظهِرون القدرة على قطع الصلة بين الكلام وموضوعه وعلى الحديث عن أنفسهم .

والأهم من ذلك هو أن نريهم جوهر المسألة ، أي عالم الإبداع والخلق . هل ثمة هدية نهديها لطالب أفضل من أن نُرهف حسَّه بفن الاختراع ، أي اختراع الذات؟ ينبغي على التعليم أن يسعى وينزع إلى مساعدة من يتلقونه على أن يتحرروا بما فيه الكفاية من الكتب ليصيروا هم كتابا أو فنانين .

**

لأجل كل تلك الأسباب التي ذكرناها في هذا الكتاب ، سأمضي قدما في طريقي - دون أن أسمح للنقاد بأن ينكِّبوا بي عنه - وسأواصل الحديث عن الكتب التي لم أقرأها ، بنفس الثبات ونفس السكينة .

إن فعلتُ غير ذلك وانضفت إلى جملة القراء السلبيين ، سأشعر بأني خائن لنفسي إذ أتنكر للوسط الذي جئت منه ، وللطريق الذي كان علي أن أقطعه مع الكتب لكي أصبح قادرا على أن أخلق ، ولما أحسه اليوم من واجبٍ تجاه الآخرين : أن أعينهم على قهر خوفهم من الثقافة وأمنحهم الجرأة على أن ينفلتوا منها ليبدأوا الكتابة .

الفهرس

اللهم أنزل على قبرها الضياء والنور
والفسحة والسرور
اللهم اقبلها في عبادك الصالحين
واجعلها من ورثة جنة النعيم
ذكرى لـ نورسين


PIERRE BAYARD
كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه ؟



PIERRE BAYARD

كيف تتحدث عن كتاب لم تقرأه ؟

إن النظر في مختلف الطرق التي لا نقرأ بها الكتب، و المواقف المحرجة التي نقفها عندما نجد أنفسنا مضطرين إلى الحديث عن هذه الكتب، و السبل التي يمكننا أن نسلكها لكي ننقذ أنفسنا من تلك المواقف، كلُّ ذلك يبين بوضوح أنه من الممكن جدا -رغم كل ما وَقَرَ في أذهاننا من أفكار تقول بعكس ذلك- أن يخوض أحدنا نقاشا محتدما عن كتابٍ لم يقرأه، حتى -بل ربما خصوصا- لو كان محاوره لم يقرأ الكتاب هو أيضا.

مكتبة ٣٨٨





